

Куровой

*интерактивный
процесс:*



автор - жанр - стиль

Учреждение образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»
Кафедра теории и истории русской литературы

МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: АВТОР – ЖАНР – СТИЛЬ

Сборник научных трудов

Под общей редакцией

кандидата филологических наук, доцента
Т.В. Сенькевич

Брест
БрГУ имени А.С. Пушкина
2011

УДК 82-1/-9 (082)
ББК 83.3 (0)

Рецензенты:

профессор кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI веков
государственного образовательного учреждения высшего профессионального
образования «Московский государственный педагогический университет»
доктор филологических наук, профессор

И.Г. Минералова

доцент кафедры белорусского и русского языков учреждения образования «Брестский
государственный технический университет»
кандидат филологических наук, доцент

Т.Н. Рахуба

Редакционная коллегия:

заведующая кафедрой общего и русского языкознания учреждения образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»
кандидат филологических наук, доцент

О.Б. Переход

доцент кафедры истории белорусского языка и диалектологии учреждения образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»
кандидат филологических наук, доцент

Н.Р. Якубук

Эксперт по электронным изданиям:

доцент кафедры информатики и прикладной математики учреждения образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»
кандидат педагогических наук, доцент

А.А. Козинский

Мировой литературный процесс: автор – жанр – стиль : сборник научных трудов; под общ. ред. Т. В. Сенькевич. – Брест, 2011. – 231 с.

В сборник вошли статьи ведущих ученых-филологов Беларуси, России, Украины, США, Узбекистана, Ирана, посвященные проблемам современного состояния науки о мировой литературе, лингвистике, их теоретическим и методическим аспектам.

Адресуется специалистам-литературоведам, лингвистам, философам, историкам, студентам-филологам.

УДК 82-1 /-9 (082)
ББК 83.3 (0)

ISBN 978-985-473-727-0

© УО «Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина», 2011

Е.И. Абрамова (Брест, Беларусь)
В.С. Фомина (Минск, Беларусь)

ДЕКОНСТРУКЦИЯ КЛАССИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

Характерной чертой современной художественной прозы, созданной в русле постмодернистской эстетики, является языковая игра, включение в текст элементов и кодов разных культур, свободное варьирование и комбинирование их. Поэтому художественным произведениям присущи внутренняя неоднородность, многоязычие, открытость, множественность и интертекстуальность. Они производятся из других текстов, по отношению к другим текстам, которые, в свою очередь, тоже являются отношениями.

Постмодернистский текст часто включает в себя в качестве составляющей части деконструированный текст классической литературы. Подлежащие деконструкции классические тексты принадлежат разным дискурсам (научному, художественному, публицистическому).

Деконструкция классического текста приводит к высвобождению новых, не замеченных ранее никем (в том числе и автором данного текста) смысловых оттенков и значений, которые корректируют, видоизменяют, а порой и кардинальным образом трансформируют исходные тексты. Постмодернистская литература, отказываясь от учительства и от линейного типа мышления, требует от читателя активных действий по осмыслению, пониманию, интерпретации текста, дешифровке его.

Что лежит в основе деконструкции художественных текстов? Как известно, существуют различные типы языкового мышления: собственно языковое мышление, речевое мышление, текстовое мышление. Следовательно, вербализация мыслительных ситуаций может происходить в трех разных видах лингвоментального контекста: языковому мышлению соответствует бытийный контекст, речевому – бытовой, текстовому – культурный. Процессам собственно языкового, речевого и текстового (иначе поэтического) мышления соответствуют различные типы языковой номинации: бытовая номинация, научная номинация и художественная (образная) реноминация. В основу художественной (образной реноминации) положена не только и не столько информативная функция, сколько отношения экспрессивности и концептуализации (символизации).

Одна и та же обобщенная ситуация, представленная разными видами мышления в разных контекстах и при помощи разных типов языковой номинации, представляется по-разному. И, безусловно, представление того или иного варианта обобщенной ситуации связано с личностью говорящего, обусловлено его антропологическими, социальными и т.п. особенностями.

Классический художественный текст репрезентирует бытийную ситуацию. При деконструкции такого текста обобщенная бытийная ситуация переводится в конкретную бытовую ситуацию. При этом изменяется лингвоментальный контекст и, конечно, тип номинации. В результате культурный значимый фон классического текста подавляется, текст переводится в заниженный регистр, тем самым либо отвергается, либо подвергается сомнению общепринятая положительная оценка текста.

Примером такой деконструкции является пересказ стихотворения Э. По «Ворон» в романе М. Успенского «Там, где нас нет»: «Печальная устарелла его была про мужика-бобыля, как сидит он за пустым столом и тоскует по любимой, которой уже и на свете нет. И влетает к нему в избу ворон – здоровенный, глаза горят, перья все враслопырку, и садится на полати. Бобыль знает, что птица-то вещая, и давай его пытаться: встречу я еще свою милую или нет? А ворон ему: «Никогда!». Бобыль опять спрашивает: а душа-то моя успокоится? Ворон свое: «Никогда!» Тогда лети отсюда по-хорошему, советует бобыль, а поганая птица снова-здорово: «Никогда!» Понравилось, видно, в избе-то. Ну, бобыль огорчился и запил горькую» [2, 103].

В пересказе условно-романтический типовой антураж стихотворения классика американской литературы заменяется конкретными прозаическими признаками русского крестьянского быта, смысловые узлы романтического стиля сводятся к соответствующим единицам обыденной реальности и отождествляемой с нею бытовой речи. Читателю же предлагается, сопоставив исходный текст и текст деконструированный, определить и сформулировать оценочную информацию. В данном случае шутливо-ироническую оценку не автора, а романтического стиля.

Деконструированный классический текст, введенный в новый текст, может имплицитно представлять авторскую оценку определенной социальной среды: «Повязали чувака, а он в уважухе, пахан – крутой, спрашивает: хочешь тачку любую? – Нет, – говорит. – Ну, хочешь бабу любую? – Нет, – говорит, тоже не хочу. – Ну, – пахан говорит, – бабок немерено отстегну, пойдет? – Спасибо, – grit, – не хочу. – Так что ж ты, – пахан в атасе, – тля, хочешь?! – Свободу, – говорит, – хочу! – Веришь ли, вся камера до утра рыдала!» Опера «Князь Игорь» в тюремном исполнении [1, 409].

Перевод описываемой в классическом тексте ситуации из одного лингвоментального контекста в другой с использованием соответствующих новому контексту средств номинации позволяет автору и читателю не только определиться в оценке исходного классического текста, но и увидеть в этом тексте алогизмы, положения, противоречащие здравому смыслу и жизненному опыту. Так, например, главный герой романа М. Успенского «Там, где нас нет» пересказывает побратиму суть Эдипова комплекса, описанного З. Фрейдом: «И знаешь, братка, – оживился он, – это даже хорошо, что мы с тобой сироты! У додревнего мудреца вычитал, что всякий младенец, лелеемый отцом-матерью только и мечтает, собака такая, как бы батюшку родного порешить, а над матушкой нечестивым образом надругаться. Ну, у чада руки коротки и все остальное, мечты свои он исполнить не может и от этого страшно злобствует, а потом эта злобы в нем живет до самой смерти» [2, 78].

Деконструкция художественного текста может иметь вид внутрикультурной хронологической адаптации. В этом случае читателю предлагается посмотреть, какой могла бы быть версия исходного текста, принадлежащая читателю другой эпохи, например, романа Н. Островского «Как закалялась сталь» в пересказе богатыря Жихаря – героя романа-фэнтези М. Успенского «Там, где нас нет»: «...И стал рассказывать давнишнюю устареллу, героем которой был витязь Как по прозвищу Закаленная Сталь. Витязь был герой, а вот с князем ему не повезло: злой князь Матрос давал ему поручения одно тошнее другого. Сперва он велел Каку насыпать в тесто Подземельному Батюшке толченой травы махорки, и витязь с большими потерями это исполнил. Потом князь приказал построить к своему граду дорогу, да не простую, а железную. Как и этот приказ выполнил, заморив, правда, работой почти всю свою дружину. Но и этого было мало проклятому Матросу: он выколол витязю глаза и переломал спину, после чего потребовал от бедняги написать книгу – такую, чтобы от нее воины сами, своей охотой рвались в бой. Как Закаленная Сталь справился и с этим делом, но умер, сказав напоследок:

– Жизнь дается человеку один раз, и ту ему по-человечески прожить не дают...» [2, 47].

Сопоставление исходного и деконструированного текста позволяет читателю фэнтези увидеть нереальность, «сказочность» классического текста, его мифологичность и, соответственно, произвести переоценку текста.

Деконструкция ориентируется на отсутствие единой матрицы значения текста, на то, что текст в разное время разными читателями (различными по культурно-образовательному уровню, по способам мышления, по эстетическим и философско-идеологическим взглядам и т.п.), воспринимается по-своему, т.е. деконструкция ориентирована на множественность смыслов и множественность их истолкований. Введение деконструированных классических текстов в постмодернистский текст позволяет расширить семантическое поле нового текста, позволяет иронически переосмыслить прошлый опыт культуры.

Литература

1. Веллер, М. Все о жизни / М. Веллер. – М. : Изд-во АСТ, 2003. – 750 с.
2. Успенский, М. Там, где нас нет / М. Успенский. – М. : Эксмо, 2007. – 384 с.

Л.Л. Авдейчик (Минск, Беларусь)

МИФ О СОФИИ В ФИЛОСОФСКОЙ ПОЭЗИИ В.С. СОЛОВЬЕВА

Учение о Софии, пересекающееся с представлениями метафизического идеализма об эволюции мира и теорией Всеединства, является основой теософско-поэтического творчества В.С. Соловьёва. В силу своей мистичности воспринятое через визионерское откровение знание философа о Софии сложно поддавалось рационализации, зато ни одна философема не была в такой степени опозитизирована Соловьёвым, а затем и его последователями младосимволистами, как София. Лирику Соловьёва по праву можно назвать софийной.

Вечная Женственность являлась для поэта-философа не ментальной спекуляцией, не мистификацией или мифологическим персонажем, но реальным метафизическим феноменом. Через всю жизнь Соловьев пронес память о трех мистических видениях, в которых ему предстала неведомая Женственная сущность божественного величия и неземной красоты. Позже в своем учении философ смог Ее соотнести только с гностической Софией, а в поэзии, не требующей строгой конкретизации, Она была воспета в разных обликах и под разными именами.

В поэме Соловьева «Три свидания» (1898), созданной незадолго до смерти автора, как раз описываются мистические видения Софии, и именно они характеризуются поэтом как «самое значительное, что до сих пор случилось в <его> жизни» [1, 178]. О важности происшедшего свидетельствует и тот факт, что «свидания» воссоздаются спустя более двадцати лет, но так подробно и детально, словно все только произошло. При всей загадочности и кажущейся невероятности встреч с Софией в поэзии Соловьева они всегда окрашены правдивостью глубоко личных переживаний поэта: видения трансцендентного характера проникают во внутренний, тонко организованный мир художника сильнее и глубже, чем «огонь земных страстей» («Вся в лазури сегодня явилась» (1875), «Зачем слова? В безбрежности лазурной...» (1892), поэма «Три свидания» и др.). Именно в лирике Соловьева философская абстракция являлась как живое существо, сверхчувственная субстанция обретала весьма реальные очертания. Софии присуще личностное начало, отсюда явный антропоморфизм ее облика. Но Она, обнимая собой весь мир и все человечество, стоит одновременно и над земным бытием, Она принадлежит Божественной реальности, потому Ее величественный и прекрасный образ дается в космических масштабах: «И в пурпуре небесного блистанья / Очами, полными лазурного огня, / Глядела ты, как первое сиянье / Всемирного и творческого дня. / Что есть, что было, что грядет вовеки – / Все обнял тут один недвижный взор... / Синют подо мной моря и реки, / И дальний лес, и выси снежных гор. / Все видел я, и все одно лишь было – / Один лишь образ женской красоты... / Безмерное в его размер входило, – / Передо мной, во мне — одна лишь ты» [1, 174].

Это поэтическое описание небесной Софии в поэме «Три свидания» – одно из самых замечательных в творчестве Соловьева. Хронотоп словно разворачивается в другом измерении – в беспредельности и вечности Вселенной: восприятие пространства описано через гармоничную композицию визуальных эффектов («небесное блистание» предрассветных цветов; беспредельность и красота земных просторов, на которые поэт словно взирает с высоты духовного откровения); меняется ощущение времени, оно уже не мгновенно и переменчиво, но предстает в единстве всего «что есть, что было, что грядет вовеки». Но центр и средоточие всей этой картины космического Всеединства – «образ женской красоты», Божественная София, которая не растворяет в себе мир, не поглощает человека («я» автора), но наполняет все сущее совершенно новым запредельным смыслом. Такой «Соловьев увидел личную Божественную основу мира...» [2, 99].

Стремление поделиться самым сокровенным – пророческим знанием о Софии и ее мистической роли в развитии земного мира – определяет использование образа Вечной Женственности как ведущего, ключевого в поэзии Соловьева. Но «мистический опыт по природе своей есть “неизреченное”» [2, 99], а потому найти реалии в эмпирической действительности, тождественные великой сущности Софии невозможно, и поэт прибегает к поэтизации отдельных ипостасей и черт Вечной Женственности, широко используя полисемантические знаки – символы. К тому же Соловьев, осознавая всю специфику полученного откровения, для его передачи избрал наиболее приемлемую форму, рассчитанную на разный уровень посвящения в тайное знание, – символическую поэзию.

Символизация проявляется уже на уровне номинаций: в стихотворениях не встречается наименования София («Подруга вечная, тебя не назову я» [1, 168] – вот установка поэта), но зато используется множество вариантов «закодированного» имени, отсылающих к тайному облику Вечной Женственности и понятных лишь тем, кто посвящен в основы софиологии. Царица, Богиня, Небесная Афродита, Степная Мадонна, заступница у Аллаха, Дева Назарета, «Владычица земли, небес и моря», *Das Ewig-Weibliche* (нем. – Вечная Женственность), Таинственная подруга, «Дева Радужных Ворот» (гностический термин), местоимение «Ты» – все это обращения не к земной женщине, но к небесному Идеалу. Поэт использует также широкий спектр христианской символики и ее стилизации – «жена, облеченная в солнце» [1, 157], неопалимая купина, белая лилия, «слова предвечного мать и создание» [1, 316], «радуга, небо с землею мирящая» [1, 320] и т.д. Средоточие разноплановых поэтических

символов и метафор, используемых для определения одного концепта, подтверждает то, что София для Соловьева – это великая онтологическая сущность, не сводимая к конкретным объектам чувственного человеческого восприятия, возвышающаяся над образами частных мифологий и различных религий и одновременно проявляющая себя через все это многообразие.

Однако само учение философа о Софии содержит некоторые противоречия и неясности. Одна из основных сложностей, возникающих при изучении софиологии Соловьева, связана с проблемой определения Софии как Премудрости Божией, неизменного атрибута Абсолютной Божественной реальности, и одновременно отождествление Ее с миром материи, хранящем в себе элементы хаоса, тления, метафизического зла. Исследователь философии Соловьева А.Ф. Лосев отмечал, что в некоторых произведениях философ «учит, собственно говоря, не об одной, но о двух Софиях» [3, 845], и предлагал различать нетварную и тварную ипостаси Софии. Сам Соловьев в более поздних своих трудах («Чтения о Богочеловечестве» (1878), «Россия и Вселенская Церковь» (1889)) также предпринимал попытку разграничить две ипостаси великой Вечно-Женственной сущности, разводя понятия Души Мира и собственно Софии.

Двойственность природы Вечной Женственности раскрывается в стихотворении «Das Ewig – Weibliche» («Вечная женственность», 1898), в центре которого – образ древнегреческой богини Афродиты и его трактовка Платоном в диалоге «Пир». Античный философ, основываясь на разнице народного и сакрального почитания богини, противопоставляет Афродите Пандемос («простонародную») и Афродите Уранию («небесную»). Соловьев заимствует и художественно развивает платоновскую идею: в его интерпретации мифа Афродита мирская, символизирующая красоту, гармонию и любовь, была создана для победы над дьявольскими силами, но сама стала их орудием, впусив в себя inferнальные излучения – «адское семя растленья», подвергнувшись темным инстинктам, механизмам разрушения и смерти: «...Дикую злобу на миг укротила, / Но покорить не умела она» [1, 160]. Второй этап борьбы со злом, согласно мистической концепции Соловьева, только начинает свершаться: миру будет открыта тайна Новой Богини, которая принесет с собой преображение земной реальности и которую уже не сумеют покорить темные проявления хаоса. Поэт идентифицирует эту великую Божественную сущность с «вечной женственностью», заимствуя образ и его номинацию из заключительной сцены «Фауста» Гете. Это наименование на языке оригинала «Das Ewig-Weibliche» вынесено и в заглавие стихотворения. Атрибуты, которыми наделяется Новая Богиня, – «тело нетленное», «свет немеркнущий», «красота неземная» – свидетельствуют о Ее великой святости, что позволяет отождествить Вечную Женственность с Софией, а не с Душой Мира.

Софиология Соловьева во многом перекликается и с мистическими откровениями валентинских гностиков об отпадении Божественного зона: согласно их учению София-Эон сошла в природный мир, чтобы помочь страдающему человечеству, но сама попала в плен материи и теперь ждет своего спасителя. Интересно, что падшая София и у гностиков получает новое имя – Ахамот, заимствованное из еврейской каббалы, но означающее все ту же субстанцию – Премудрость. Истоки софиологии очевидны, хотя Соловьев во многом усложняет и видоизменяет гностические положения, а порой даже отходит от них. Так, например, гностическая София-Ахамот, отпавшая от Божественного Абсолюта и подчиненная влиянию хаоса, в системе философа заменяется понятием Душа Мира; тогда как собственно София в одних источниках определяется как будущее преображенное Богочеловечество и просветленный мир, в других – как извечно светлое начало, Премудрость Божия, не подверженная силам хаоса и тьмы, «Ангел-Хранитель мира, покрывающего своими крылами все создания, дабы мало-помалу вознести их к истинному бытию» [4, 271].

Соловьев пытается вскрыть и эзотерические пласты иудейских текстов Библии, порой привлекая каббалистические сведения. В третьей части своего труда «Россия и Вселенская Церковь» философ стремится доказать существование сведений о Премудрости Божией, Софии, в канонических ветхозаветных текстах, ссылаясь прежде всего на высокопоэтические слова из «Притчей Соломоновых» [5, 596–618]: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий своих, искони; от века я помазана, от начала, прежде бытия земли...» (Притч., 8, 22–30). С этой библейской книгой перекликается стихотворение «У царицы моей есть высокий дворец...» (1876), которое в символично-поэтической форме кодирует знания о Софии. Наряду с довольно распространенными образами-символами цветущих в саду роз и лилий (гностической атрибутикой Вечной Женственности) здесь появляется и парафразы из «Притчей»:

«У царицы моей есть высокий дворец, / О семи он столбах золотых, / У царицы моей семигранный венец, / В нем без счету камней дорогих» [1, 18] (для сравнения: «Премудрость выстроила себе дом, вытесала семь столбов его...» (Притч., 9, 1), Мудрость «возложит на голову твою прекрасный венок, доставит тебе великолепный венец» (Притч., 4, 9)).

Соловьев явно подчеркивает царственность в облике Софии, тем самым определяя ее особую Божественную природу, духовную власть над миром материи. Она – Царица, но царство Ее «не от мира сего», и дворец (а не дом, как в притчах) на золотых столбах, и семигранный (в другом месте стихотворения – алмазный) венец – это символические детали, передающие величественное сияние идеальной софийной реальности, сравнимой в земном мире только с царской роскошью. Но «дорогие камни» Премудрости – это не материальные ценности, а свет трансцендентной красоты и одновременно бесценные знания, хранящие проблески Божественной Истины, образ, связанный и с легендами об известном философском камне, дарующем вечную жизнь. Те же идеи передаются и в «Притчах»: «Примите учение мое, а не серебро, лучше знание, нежели отборное золото» (Притч., 8, 10–11). Но поскольку символы всегда подразумевают множество вариантов интерпретации, дворец Софии можно рассматривать и как Храм – проявление Премудрости Божией в земной реальности.

Учение Соловьева о Божественной Софии во многом определили вектор дальнейшего движения русской духовной культуры: «Если бы Соловьев проигнорировал видения или осмыслил их по-другому, дав духовной Сущности, явившейся ему, другое имя, развитие русской философии (от себя добавим – и поэзии) в XX в., наверное, было бы иным! Но произошло так, как произошло; творчество самого Соловьева и его последователей в XX в. стало софийным богословствованием – разворачиванием духовного импульса, полученного Соловьевым при “свиданиях”» [6, 80]. Софиология Соловьева сохраняет актуальность и сегодня, особенно в эзотерической среде, где особую популярность приобретают идеи о наступлении эпохи Водолея, в которой именно женственное начало, несущее в себе интуитивное синкретичное сознание и гуманное трепетное отношение к жизни, будет играть ведущую роль в дальнейшей эволюции всего мира.

Литература

1. Соловьев, В.С. Избранное / В.С. Соловьев. – СПб. : ТОО «Диамант», 1998. – 448 с.
2. Мочульский, К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / К.В. Мочульский. – М. : Республика, 1995. – 607 с.
3. Лосев, А.Ф. Философско-поэтический символ у Вл. Соловьева / А.Ф. Лосев // Владимир Соловьев: pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2002. – Ч. 2. – С. 823–871.
4. Соловьев, В.С. Россия и Вселенская Церковь // Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 243–340.
5. Библия. Синодальный перевод. – М. : Российское библейское общество, 1997. – 1376 с.
6. Бонеецкая, Н.К. Русская софиология и антропософия / Н.К. Бонеецкая // Вопр. философ. – 1995. – № 7. – С. 79–97.

А.Н. Андреев (Минск, Беларусь)

ЦЕЛОСТНЫЙ АНАЛИЗ, МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: ПОПУЛЯРНО ПРО ЭТО

Эту статью доклад можно рассматривать как своего рода популяризированное заключение к большой книге (единому научному дискурсу, своду универсальной и локальных концепций), которую я пишу всю сознательную научную жизнь. Ведь если не сбиваться с пути и придерживаться одной генеральной концепции, то и книгу можно написать только одну.

А можно – как предисловие к уже упомянутому дискурсу, если, конечно, допустить, что он будет востребован в будущем. Я до сих пор полагаю, что в ситуации методологического кризиса в литературоведении теория целостного анализа могла бы претендовать на внимание научно мыслящих исследователей литературы.

«Книга» получается настолько сложной и противоречивой, что, кажется, настало время задать себе простые вопросы и постараться дать на них ответы, понятные даже не специалистам.

Начать хочется с вопроса убийственного. А зачем, собственно, сводить сложное к простому?

К этому приему прибегают в случаях совершенно безнадежных для сколько-нибудь широкой аудитории, как, например, с адронным коллаيدرсом или философией Канта, когда ход и суть исследований невозможно прокомментировать, не прибегая к спецсредствам: спецязыку, специализированному мышлению – в конечном счете, к особой философии, связанной с предметом исследования. Вроде бы предмет касается всех, поэтому люди имеют право знать «про это»; однако поскольку «это» является компетенцией исключительно специалистов, то есть людей специально одаренных и обученных, то объяснять надо так, чтобы понимающих не сильно коробила версия «азов от аса», а у непонимающих создавалась иллюзия, будто эта отрасль доступна всем, как, например, педагогика, медицина, футбол, любовь, литература, где каждый может быть экспертом. Было бы желание.

Литературоведение, двигаясь в направлении философии литературы, все больше превращается в «закрытую» науку, то есть науку, открытую только специалистам. В подобных случаях популяризация необходима, хотя бы для того, чтобы общественное сознание относилось к теоретическому литературоведению не как к вещи в себе, сомнительно-академической и спекулятивной, а как к гуманитарной науке, исследования которой так или иначе связаны с сакральным императивом «приносить пользу обществу». Это, так сказать, внешняя мотивировка.

Что касается мотивировки внутренней, то простые ответы необходимы мне самому – хотя бы для того, во-первых, чтобы уяснить себе, наконец, чем я занимаюсь всю свою сознательную научно-литературоведческую жизнь. А во-вторых (и в главных!), с целью выделить ключевые звенья в научном дискурсе, чтобы оптимизировать процесс передачи знаний. Для этого мне предстоит основные параметры методологии и философии литературы перевести с языка науки на язык «общедоступного» здравого смысла, попутно при этом выяснив, насколько это возможно в принципе.

Решив методологические задачи, необходимо позаботиться о методике усвоения философских параметров дисциплины. У сложной методологии должен быть простой и прочный системный каркас. Именно методика и позволяет его выявить.

1. Ключевым словом, характеризующим методологическое понятие «целостный анализ», является *информация*, точнее, *информационная структура*; ключевым словом для характеристики особой информационной структуры, которая и становится в конечном счете предметом целостного анализа, является *противоречие*. Оксюморонное понятие «целостный анализ» насквозь противоречиво: «целостный» означает неделимый, не поддающийся делению на части; «анализ» означает именно последовательное и целенаправленное расчленение целостности.

Начать с противоречий хотелось бы еще и потому, что сложившиеся отношения с ними специалиста представляют собой конструктивный принцип любой теории, а уж теории «целостного анализа» и подавно. Поучиться небрежному обращению с противоречиями, этим строительным материалом концепций, не худо бы у классика: «противоречий очень много, но их исправить не хочу» (безнадежно противоречивый «Евгений Онегин»).

Вот вам первое очарование противоречия – загадка, если угодно, науки: я вижу «очень много» противоречий и тем не менее закладываю их в фундамент теории («исправить не хочу»); небрежное обращение на наших глазах раздражающе превращается в ответственное.

Можно побравировать теоретической твердолобостью и заявить: если факты противоречат теории, тем хуже для фактов (проявив тем самым неуважение к самому принципу противоречий, этому хлебу законов науки).

А можно сформулировать свое научное *credo* иначе (что мне ближе): если факты противоречат теории, следовательно, у последней появляется великолепный шанс для усовершенствования. Больше фактов, неудобных и разных, – и ваша теория станет диалектической: вот мантра современного ученого-гуманитария.

Вывод. Первое и решающее условие: методология и сам стиль мышления сегодня, когда накопилось множество противоречащих друг другу фактов и концепций, должны быть диалектическими, более того, *тотально диалектическими*. К этому вынуждают два обстоятельства: противоречив – то есть, целостен – предмет исследования; следовательно, методология должна быть адекватной, диалектической.

Максимально краткой и в то же время предельно емкой характеристикой любой науки являются ее методологические параметры. Императив «науковедения» гласит: хочешь сказать о самой сути – говори о методологии. Методологические принципы, разумеется, ценны не сами по себе, а в той мере, в какой они позволяют адекватно обозначить предмет исследования

(который, в свою очередь, корректирует ключевые моменты методологии). Какова рыба – такова и сеть.

2. Лояльное отношение к противоречиям помогает правильно сформировать *предмет исследования*. Исходные позиции в литературоведении (и в главном его разделе – теории литературы, которая и «отвечает» за методологию) таковы.

С одной стороны, художественное произведение рассматривается как «феномен идей», как проблемно-содержательное образование, которое, будучи образным по природе, требует рационализации: абстрактно-логического, научного комментария, то есть перевода образно выраженной информации на язык понятий.

С другой – как «феномен стиля», как некое эстетически замкнутое, самоотждествленное целое. Первый подход все чаще называют интерпретацией, подчеркивая его субъективно-произвольный характер, не сводимый, по существу, к сколько-нибудь определенным, научно обоснованным закономерностям. (Интерпретация, как правило, далека даже от субъективной рационализации; в основном интерпретация носит образно-эссеистический характер, нацеленный на оригинальное выражение оригинального впечатления от прочитанного. Такая поверхностная «литература по поводу литературы» доминирует в практике современного литературоведения). Ясно, что «смыслы реальности», породившие художественное произведение, оказываются актуальнее самого произведения.

Второй подход, акцентирующий проблемы текста как такового, стремится полностью отвлечься от реальности, абсолютизируя формально-знаковое начало, действительно присущее всем явлениям культуры.

Кардинальная проблема, стоящая перед теорией литературы (да и перед всей эстетикой, разделом которой и является теория литературы), заключается в следующем: как примирить, совместить крайние методологические позиции, каждая из которых в известной степени состоятельна.

Очевидно, что природа объекта исследования литературоведов оказалась намного сложнее, чем это представлялось до недавнего времени. Компромисс между крайними точками зрения лежит не посередине, а в иной плоскости: надо целостно рассматривать не текст и не поэтический «мир идей», а художественное произведение, несущее, с одной стороны, идеальное, духовное содержание, которое может существовать, с другой – только в исключительно сложно организованной форме – художественном тексте.

Для обоснования данного тезиса необходима какая-то новая концепция. Такая концепция существует, и условно обозначить ее можно как *целостный* эстетический подход к художественному произведению. По существу, на наших глазах происходит формирование и становление, возможно, наиболее оригинальной и перспективной на сегодняшний день литературной теории.

Вывод. Можно исследовать художественно организованный текст, исключив для удобства идеи (метатекст, содержание), которые противоречат самому веществу текста.

Можно поступить с точностью до наоборот: изучать и комментировать мир идей (в аспекте социальном, политическом, моральном, религиозном: на выбор), отвлекаясь от способов их выражения (стиля, текста, интертекста и прочего, что составляет «план выражения»). Это также способ изящно уклониться от диалектического императива: познавай единство противоречий.

Можно (и, очевидно, нужно) изучать не текст, и не идеи, живущие отдельно от текста, а – художественное произведение, сложно устроенное *информационное образование*, в котором идеи определяют структуру и качество текста. Для этого необходим всего лишь пустяк: научиться объяснять, как *духовное превращается в эстетическое*, как информация порядка понятийного передается через образ. Проблема познания природы художественного произведения превращается в проблему выявления его информационной структуры.

Итак, главным предметом исследования становится художественное произведение, взятое в ракурсе собственно эстетическом, который обусловлен внехудожественными факторами. При этом *объектом исследования*, нравится нам это или не нравится, становится вовсе не литература, а конфликт типов управления информацией, конфликт между «образным» и «понятийным» мышлением – между психикой и сознанием, строго говоря.

3. Каким образом осуществляется эстетизация духовности в словесно-художественной форме? Как духовное (в частности, этическое) превратить в эстетическое? Для этого надо сотворить, на первый взгляд, невозможное: надо сделать так, чтобы идеи (понятия)

воспринимались чувствами, которые по определению не способны улавливать информацию абстрактно-логического порядка (те же идеи).

Здесь необходимо посмотреть на проблему под углом зрения, который может предложить тотальная диалектика. Эстетическое и духовное неразделимы, поскольку, в конечном счете, являются модусами психики и сознания. Духовное – это, если угодно, суммарная характеристика того идеального содержания, которое непосредственно несут в себе образы искусства. Невозможно изъять из искусства духовное начало (комплекс идей) и оставить нечто собственно эстетическое (только то, что радует чувства). Эстетическое есть способ организации духовного. Если нет материала и «нечего» организовывать, то эстетическому качеству материала просто неоткуда будет взяться. «Красота» не может существовать на манер улыбки Чеширского кота – сама по себе, ни от чего не завися и ничего не выражая. В противном случае Красота неопишная, то есть не желающая превращаться в категорию литературоведения, в стиль, становится циничной содержанкой смысла.

Никакого особого тайного механизма перевода чувственно воспринимаемой информации в абстрактно-логическую (эмоций – в систему идей) не существует; существует взаимосвязь и взаимозависимость психики и сознания. В этом весь секрет. Два языка культуры, язык сознания (понятия) и язык психики (образы), образуют единое информационное целое, благодаря тому что представляют собой полюса, полярно противоположные возможности.

Так духовное опосредованно программирует стиль, а эфемерная красота, виртуозность последнего являются на самом деле оборотной стороной духовности. В выявлении и тщательной детализации указанной принципиальной взаимосвязи и заключается суть нового – целостного – взгляда на художественное произведение и на *феномен художественности* как таковой.

Вывод. Очень сложно понять, как разные уровни, аспекты единой реальности (эстетический, этический, философский и др.) «прорастают» друг в друга, взаимоотражаются и взаимообуславливаются. Но целостная методология предлагает именно такой, интегративный подход.

4. Особо хочется остановиться на проблеме, казалось бы, частной, которая в целостном контексте приобретает универсальный характер (и это относится ко всем без исключения проблемам литературоведения). Проблема называется *критерии художественности*.

Поскольку качество духовности определяет параметры эстетические, а не наоборот, то критерии художественности складываются из оценки плана содержания (в частности, философии нравственности) и связанного с ним плана выражения (стиля). Именно в этом видится *гарантия объективности* критериев. Старая, но вполне целостная, формула «Красота – Добро – Истина» получает свое научное обоснование.

Правда, в свете тотальной диалектики эта формула обнаруживает в себе множество нюансов. В частности, художественная практика показала, что Красота, относительно автономный компонент триады, обладает самоценным потенциалом выразительности. Вместе с тем, Красоту невозможно отлучить от смысла радикально (от суммы смыслов, организованных системно).

Принцип «диалектическая многомерность идей определяет качество их выражения» становится научным критерием художественности. Чем глубже смысл, тем своеобразнее стиль.

Получается неслыханное: литературоведение, не имея на то никаких исключительных философских полномочий, должно если не обосновать универсальный характер духовных ценностей (для этого надо изменить предмет исследования и превратиться в философию нравственности), то опираться на вполне научную версию, которая совершенно недвусмысленно *обосновывает универсальный (sic!) характер духовных ценностей*. И упомянутая уже тотальная диалектичность методологии обязывает литературоведение заниматься вопросами нелитературоведческими, которые имеют исключительную важность именно для литературоведения.

Получается: целостное литературоведение, обратившись к целостной методологии, в полной мере наделяется философскими полномочиями.

Универсальность духовных ценностей целостный анализ видит не в том, что существует аксиоматическая триада «Красота – Добро – Истина» (некая абсолютная, иррационально заданная точка отсчета), а в том, что: 1) духовно-эстетическая триада «Красота – Добро – Истина» является результатом информационного взаимодействия психики и сознания; 2) наличие духовно-эстетического (то есть художественного) симбиоза обосновывает возникновение

трех актуальных модусов художественности: *социоцентризма, индивидоцентризма и персоноцентризма.*

Вывод. Проблема объективности критериев художественности – это проблема качества научного мышления, а не проблема вкуса или личного пристрастия.

5. Как же научно описать предмет и объект, неделимый информационный симбиоз, целостность, которая стремится к беспредельной автономии, к превращению в своеобразную «вещь в себе»?

Для этого существует только один путь: выявлять, описывать *отношения* компонентов (уровней) целого.

Если до сих пор *целостность изучалась как система*, иначе говоря, каждый срез, плоскость целостного объекта исследовались изолированно, как элемент или часть целого, то теперь они осознаются как *момент целостности*, которому присущи все свойства целого. «Чистые» характеристики отдельного качества осложняются гаммой характеристик всех иных качеств. Любой компонент стиля (ситуация, сюжет, композиция, деталь, речь, словесная сторона текста) становится носителем всей духовно-эстетической парадигмы, но при этом не утрачивает своей автономной специфичности.

Становится ясно, что анализировать стиль – значит выявить отношения стилевых компонентов со всеми содержательными уровнями произведения; квалифицированный же анализ концептуальной стороны может состояться только при условии рассмотрения идей сквозь призму стиля. В художественном произведении вне стиля нет идей – и наоборот.

Понятия содержание и форма утратили свою дихотомичность, надуманную идентичность и превратились в качества в полной мере относительные. Например, сюжет в целостно организованном тексте можно трактовать и как момент формы, и как момент содержания – в зависимости от набора отношений, функций, которые он выполняет.

Вывод. Предмет (содержащий в себе объект) исследования представляет собой многоуровневое образование, где каждый отдельно взятый уровень необходимо изучать как момент целого. Именно в этом заключается суть целостной методологии.

6. Коварство целостности как свойства исследуемого предмета (объекта) заключается в том, что ее, целостность, невозможно обмежевать рамками художественной модели; сама модель – лишь момент целостности иного уровня и порядка. Momentами целостности (в разной степени) могут выступать личность, эпоха, автор, произведение, читатель, традиция, современный контекст и так далее. Иными словами, исследователь в известном смысле сам формирует себе целостный предмет – каждый судит в меру своей методологической подготовленности, если угодно. Увидеть целостность предмета, то есть объять необъятное, – это уже искусство науки. Отсюда известный субъективизм науки гуманитарной (и не только гуманитарной, конечно); при этом субъективизм осознается как модус объективности.

Вот почему предлагаемый подход ставит перед литературоведами целый ряд нелитературоведческих проблем: необходима версия о сосуществовании эстетической со всеми иными формами общественного сознания; требует прояснения проблема личности (и связанный с нею комплекс вопросов, упирающийся в основной: взаимоотношение психики и сознания); в свете проблем личности и общества новыми гранями оборачивается феномен искусства – в частности, актуализируется проблема объективности художественных критериев, национального как фактора художественности, психологизма в литературе. Очевидно, что в контексте предложенной проблематики литературоведение утрачивает свой позитивистско-эмпирический характер и превращается в философско-культурологическую дисциплину.

Разумеется, появляется риск растворить литературоведческую специфику в более общих проблемах. Тем не менее интенсивная философизация будет инициировать долгожданную гуманитарную конкретность и определенность, а не препятствовать ей – правда, на иной, чем представлялось ранее, основе. Как показывает практика, сосредоточенность исключительно на «тексте» и «стиле» не позволяет литературоведению всерьез претендовать на статус науки. «Феномен стиля», осознанный как обратная сторона «феномена идей» – вот стратегическое направление эволюции науки о литературе. Ключ к решению литературоведческих проблем лежит в области философии.

Обновление на путях философской эстетики – следующий необходимый этап в становлении литературоведения как науки.

Вывод. Литературоведение развивается как *философия литературы.*

7. Особенности предмета и объекта исследования предъявляют самому исследователю серьезные требования. Во-первых, надо быть талантливым читателем, то есть неординарной

личностью, способной к сопереживанию и сотворчеству. Во-вторых, одновременно, и ученым, то есть человеком, который в известном отношении идет и дальше писателя, и дальше читателя: художественное произведение открывается ему не только со стороны сопереживания и сотворчества, но и со стороны научного познания целостности. Очевидно, это максимально доступная человеку полнота восприятия литературно-художественной информации.

Вывод. Литературоведом надо родиться. Владеть сразу двумя языками культуры, языком психики и сознания, – чрезвычайно редкий, чтобы не сказать уникальный дар.

8. А теперь вернемся к сомнениям, высказанным в начале работы. Можно ли основные параметры методологии и философии литературы перевести с *языка науки* на *язык здравого смысла*?

Ответ видится таким. Никакого здравого смысла, существующего отдельно от науки, а тем более ей противостоящего, не существует. Здравый смысл – это и есть выверенный научный дискурс. Если здравомыслящие люди хотят разобраться в проблемах науки, они занимаются ею. Донести научную параметрику до сознания, не обладающего необходимыми качествами научности, дело безнадежное, ибо не научное, если не сказать, отдающее шарлатанством. Почему?

Потому что информацию, существующую на языке сознания, невозможно перекодировать на язык психики, обойдясь при этом без катастрофических утрат смысла. Говорить популярно о науке – значит уходить от предмета разговора, говорить не о том.

Иное дело ученому попытаться свести сложное к простому для того, чтобы в очередной раз усложнить уже познанные законы. Такой, «технологический» или методический, аспект «популяризации» – необходимый этап в развитии научного познания.

Изложить материал «популярно» в контексте восприятия научным сознанием – значит описать сложный предмет исследования в базовых методологических параметрах, методически грамотно расположив последовательность ключевых характеристик.

Однако массовое, ненаучное сознание к подобной «популяризации» не имеет никакого отношения.

Вывод. Популяризация науки с целью пропаганды научного знания – это акт идеологический, не научный; вероятно, в стремлении оповестить всех о том, что творится в науке, можно усмотреть благие намерения. Однако с научной точки зрения, с позиций тотальной диалектики, благими намерениями вымощена дорога в ад. С научной точки зрения, речь идет о потребностях массового коллективного бессознательного, которое любое знание, исходящее от авторитета, принимает на веру.

Подобная популяризация, актуализируя механизм слепой веры, является поощрением невежества, открывает путь к манипуляции общественным сознанием, ибо служит скрытой пропагандой антинаучного отношения к универсуму.

Е.Е. Архипова (Брест, Беларусь)

ВЕРБАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ И СТИЛИСТИЧЕСКОЕ НАПОЛНЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ПЕРЕВОДОВ «МОЕГО ЗАВЕЩАНЬЯ» ЮЛИУША СЛОВАЦКОГО

Поэтический художественный перевод является самым сложным видом литературного перевода. Переводчик каждый раз решает для себя вопрос степени следования оригиналу; для поэта-переводчика немаловажным фактором в решении этого вопроса становится стремление к поэтической переработке материала. Материал в данном случае – уже существующее целостное литературное произведение.

Предметом сравнения и анализа в данной статье является стихотворение «Мое завещанье» Юлиуша Словацкого в русских переводах И. Северянина, А. Сиротина и Б. Пастернака. В истории польской поэзии, достигшей наивысшего взлета в эпоху романтизма, Ю. Словацкий занимает одно из самых почетных мест, рядом с Адамом Мицкевичем, своим непосредственным предшественником, соратником и соперником. Русскому читателю Словацкий стал известен в конце XIX и начале XX века, когда появились поэтические переводы К.Д. Бальмонта (драмы «Балладина», «Лилля Венета» и другие произведения). Словацкий известен и в переводах А. Ахматовой, Л. Мартынова, Б. Пастернака.

Анализируемое стихотворение написано в форме поэтического завещания, состоящего из размышлений и указаний поэта, которые он стремится передать своим соотечественникам.

Название стихотворения указывает на то, что в произведении зафиксирована последняя воля поэта, попытка проанализировать свою жизнь, творчество и службу родине. Автор в форме метафор и аллюзий показывает выезд в Париж во время ноябрьского восстания 1830–31 гг., выражает тоску по оставшейся в Польше матери.

Первая строфа стихотворения начинается с использования автором приема градации: «*Żyłem z wami, cierpiełem i płakałem z wami*» (дословно: «Я жил с вами, страдал и плакал с вами») и с повтора местоимения «вы», которое подчеркивает неотделимость лирического героя от тех, к кому он обращается в завещании. Во всех анализируемых русских переводах авторский замысел полностью сохранен: «Я с вами жил, страдал, я плакал вместе с вами» (И. Северянин), «Я с вами жил, страдал и плакал вместе с вами» (А. Сиротинин); Б. Пастернак усилил производимое началом стихотворения впечатление, употребив синоним «мучился», обладающий более яркой семантической окраской.

Следующая строка стихотворения по-разному звучит в русских переводах: эпитет «*szlachetny*» (дословно «благородный») в интерпретации И. Северянина передан практически дословно («Я благородство постоянно почитал»), А. Сиротинин заменил его на «честный», а Пастернак обобщил авторскую идею, выразив ее строкой: «Равнодушным не помню себя ни к кому». Исползованную Словацким романтическую метафору, называющую смерть «*dziś was rzucam i dalej idę w ciebie – z duchami*» русские переводчики постарались сохранить: «Готовясь стать тенью, приветствуем тенями» (И. Северянин), «Теперь иду от вас я к духам, жить с тенями» (А. Сиротинин). Б. Пастернак в переводе использовал сравнение: «А теперь я перед смертью, как в темном предхрамьи, головы опечаленной не подниму». С помощью данной художественной конструкции Пастернак вводит читателя в мир сакральный, подчеркивает его мистическую окрашенность, свойственную романтическому мировосприятию действительности.

Во второй строфе Б. Пастернак вместо конкретного имени существительного «*dziedzic*» (дословно: «наследник») использовал более широкое, обобщенное понятие «наследство»; иные переводчики оставили оригинальный текст без изменений.

Интересны модификации текста стихотворения в следующей строке, в которой говорится о том, что лирический герой не оставил после себя наследника, не будет продолжения его поэтического творчества, прервется его род: «*Nie zostawiłem tutaj żadnego dziedzica ani dla lutni, ani dla imienia*». И Северянин, и Пастернак расширили семантическое пространство данной строки, снабдив оригинальные лексемы эпитетами: «ни блеску имени, ни лире золотой», «ни для лиры умолкнувшей, ни для семьи». Сравнение имени с «молнией» и «пустым звуком для будущих поколений» («*!mię moje tak przeszło jak błyskawica i będzie jak dźwięk pusty trwać przez pokolenia*») присутствует в каждом переводном стихотворении: «Я молнией мелькнул, при жизни не прославил я имени: оно – потомкам звук пустой», «Как молния, оно мелькнуло среди мира, как звук пустой, прокатится оно по краю». Однако в тексте Б. Пастернака имя поэта «озарено молнией», но «бледной», то есть слава его будет недолгой, а творенья «догорят среди потомства», то есть будут признаны и оценены по достоинству лишь после смерти поэта. Таким образом, Б. Пастернак, изменив вербальный состав данной строки, сохранил ее смысловое наполнение.

В следующей строфе лирический герой-романтик обращается к тем, кто его знал, с просьбой рассказать в преданиях о его «изнурительной борьбе за родину». В тексте Словацкого присутствует лексема «*ojczyzna*» (дословно: «родина»), которую Пастернак передал яркой метафорой «корабль натерпевшийся наш», сделав в поэтическом авторском переводе акцент на трагическом историческом прошлом Речи Посполитой. Вербальное словосочетание «*sterać łata młode*» (дословно: «изнурить, истрепать молодые годы») в переводе И. Северянина прозвучало так же, как в тексте-оригинале. А. Сиротинин перевел его почти дословно: «что юность отдал всю отчизне я и чести», усилив впечатление лексемой «честь», которая дополняет романтическое восприятие родины и служение ей. Б. Пастернак же отошел от возвышенных определений и употребил глагол «люблю». Для передачи возвышенности употребленной Словацким метафоры русские переводчики использовали как дословные корреляты («бороться»), так и метафорические («жребий суровый»). И. Северянин в данном фрагменте обратился к специальной морской лексике, переведя «корабль» как «бриг». Так же поступил и Б. Пастернак: «И до этой минуты стоял на бушприте». Последняя строка данной строфы интересно интерпретирована Пастернаком. Сохранив исползованную Ю. Словацким метафору («*A gdy tonął – z okrętem poszedłem pod wodę*», дословно: «А когда [корабль] тонул – я пошел с кораблем ко дну»), Б. Пастернак её обобщает («потому что погиб экипаж»), тем самым усиливая романтическую идею всеобщей борьбы за независимость родины.

В четвертой строфе лирический герой Словацкого продолжает рассуждать о печальной судьбе своей несчастной родины и своей роли. Данная строфа интересна тем, что у Северянина встречается полонизм («торба»). Заканчивается строфа противопоставлением «*że płaszcz na moim duchu był nie wyżebrany, lecz świętościami dawnych moich przodków świętny*» (дословно: «что плащ на моем духе не был выпрошен, а лишь святостью давних моих предков знаменит»), которое сохранено переводчиками, но снабжено метафорами и сравнениями: «Признает духа плащ не милостыней в торбе, а предков пышностью в сиянии огней» (Северянин), «Что духа плащ не с улицы был поднят мною, моих он давних предков светит жемчугами» (Сиротинин), «Не из милости, выпрошенной у богатых, а завещанный дедом на все времена» (Пастернак).

В следующей строфе лирический герой Словацкого обращается к друзьям с просьбой сжечь его бедное сердце в алоэ и отдать пепел матери. Алоэ является символом памяти и длительности чувства, данная лексема сохранена при переводе И. Северяниным и снабжена эпитетом «пылающее» и Пастернаком («Пусть друзья мое сердце на ветках алоэ сожгут»); Сиротинин заменил ее («Друзей моих семья пусть ночью соберется и сердце бедное мое сожжет над урной»). Всем трем переводчикам удалось передать то щемящее чувство тоски поэта по матери, которое не покидало Словацкого в эмиграции.

Строки следующей строфы – «*Jeżeli będę duchem, to się im pokażę, jeśli Bóg [mię] uwolni od tęki – nie przyjdę*» – обозначают, что если лирический герой после смерти не обретет покоя, станет духом, то покажется друзьям, если же Бог освободит его от подобных мучений, заберет к себе, то друзьям он не явится. Эти строки – аллюзия на вторую часть драматической поэмы «Дзяды» Адама Мицкевича, в которой автор указывает на сосуществование и постоянное взаимопроникновение мира живых и мира мертвых, во что с давних времен верили и продолжают верить люди. Русским переводчикам удалось сохранить идею, однако в каждом стихотворении она получила свое, индивидуальное языковое наполнение: «О, духом будучи, им тотчас просверкну я, а если вниду в ад – им лика не явлю» (Северянин), «И, если духом буду я, к беседе вашей явлюсь, а если нет, поплачьте надо мною» (Сиротинин), «Я приду к ним и тенью привижусь средь зала, если узником только не буду в аду» (Пастернак).

В следующей строфе Словацкий призывает живых не тратить надежды и продолжать нести перед народом факел просвещения. В тексте-оригинале использовано устойчивое книжное сочетание «*kaganiec oświaty*». Северянин в переводе сохранил книжный характер данной лексемы, использовав лексему «светоч», Сиротинин заменил на метафорическое сочетание «свет знания», а Пастернак взял за основу лексему «ночь»: «Не теряйте надежду, чтоб ночь побороть», сделав акцент на противопоставлении дня (знания, просвещение) и ночи (необразованность, неведение).

Употребленное Словацким в следующей строке выражение «*jak kamienie przez Boga rzucione na szaniec*» (дословно: «как камня Богом брошенные в окоп») приобрело в языке устойчивый характер. Именно данная метафора вдохновила современного польского автора Александра Каминьского, использовавшего её в названии книги «*Kamienie na szaniec*» о военных событиях 1939–1943 годов.

Для следующей строфы, как и для всего стихотворения, свойственна торжественная интонация. Для определения своей роли в жизни, своего поэтического призвания Словацкий использовал суггестивную метафору «*twarda boża służba*» (дословно «твердая божья служба»), которая ярко характеризует романтическое представление о поэте-пророке. В русских переводах находим «суровая судьбина» (Северянин), «строгая божья служба» (Сиротинин), «суровая долгая выслуга божья» (Пастернак), которые очень точно передали дух польского романтизма.

В переводе И. Северянина отсутствуют две последние строфы, А. Сиротинин перевел их почти дословно, использовав полонизм (предлог «по», который на русский язык переводится предлогом «после»), а также неоправданно заменив метафору «*zjadacze chleba*» (дословно «едоки хлеба», характеристика народа) на содержащую негативную коннотацию лексему «черви». Пастернак перевел две последние строфы таким образом, что получилось, безусловно, узнаваемое, но абсолютно новое произведение. Мелочное педантичное сходство не привлекало Пастернака. В своих «Замечаниях к переводам Шекспира» Пастернак писал: «Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности» [2]. Эти слова применимы к любому переводному тексту Б. Пастернака. В двух последних строфах перевода «Моего завещанья» вместо дословно «рулевого» («*sternik*») им были употреблены «кормчие и водоливы», «аплодисментов мира» («*oklaski świata*») – «без всякой подмоги чужой», «лодки, духами

наполненной» («*duchami niepełnej łodzi*») – «править доверху душами полной баржей», «фатальной силы, что мне, живому не нужна... только лоб украшает» («*siła fatalna, co mi żywemu na nic... tylko czoło zdobi*») – «как раз глубина моего сумасбродства, от которой таких навидался я бед», вместо «угнетающей после смерти невидимой силы, которая превратит едоков хлеба в ангелов» («*lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna, aż was, zjadacze chleba – w aniołów przerobi*») – «скоро даст вам почувствовать ваше сиротство и забросит в грядущее издали свет».

Каждый из проанализированных поэтических переводов стихотворения Ю. Словацкого уникален, неповторим. Перевод И. Северянина отличается возвышенностью, патетичностью, достигнутых поэтом за счет использования архаичной и книжной лексики. Б. Пастернак, один из величайших мастеров поэтического перевода, утверждал, что перевод должен быть самостоятельным художественным произведением. Мелочное сходство с оригиналом его не привлекало, он считал переводы частью собственного творчества и не был приверженцем абсолютной точности.

Литература

1. Стахеев, Б. Словацкий в переводах Пастернака / Б. Стахеев // Стихи. Мария Стюарт / Словацкий Юлиуш. – М., 1975. – С. 3–14.
2. Ратгуз, Г. О переводах Бориса Пастернака / Г. Ратгуз // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.magazines.russ.ru>. – Дата доступа : 07.09.2010.

С.В. Белов (Санкт-Петербург, Россия)

БЁЛЛЬ О ДОСТОЕВСКОМ

(итоги одной встречи)

Достоевский оказал влияние на творчество Генриха Бёлля (сострадание к униженным и оскорбленным, построение религиозной концепции) [1]. Отмечалось также воздействие «Идиота» на «Глазами клоуна» г. Бёлля [2] и воздействие «Преступления и наказания» на роман «И не сказал ни единого слова...» [3].

В ответе на анкету о Достоевском Г. Бёлль признавался, что произведения Достоевского «не просто произвели» на него «сильное впечатление» – они его «захватили и потрясли» [4].

Генрих Бёлль задумал снять цикл телевизионных фильмов под общим заглавием «Писатель и его город». Сюда должны были войти «Бальзак и Париж», «Диккенс и Лондон», «Достоевский и Петербург».

В 1970 г. в ФРГ была осуществлена постановка телевизионного фильма «Достоевский и Петербург», сценарий которого написал Г. Бёлль (совместно с Э. Коком). Снимать этот фильм Г. Бёлль специально приезжал в Ленинград в 1966 году. На съемках фильма удалось присутствовать и мне.

Немецкий художник слова свой приезд в Ленинград объяснял желанием подышать воздухом этого единственного и неповторимого города, почувствовать «Петербург Достоевского», вжиться в его образ.

Я сопровождал Генриха Бёлля, когда он вместе с внуком писателя Андреем Федоровичем Достоевским и Д.А. Граниным посетил квартиру, где был написан первый из пяти гениальных романов Достоевского, ходил по местам «Преступления и наказания» (двор старухи-процентщицы, лестница Раскольниковова, Сенная площадь), пытаюсь все увидеть, запомнить, понять. Незадолго до приезда Белля мы с Андреем Федоровичем разработали экскурсию «Петербург Достоевского».

Я был тогда слишком молод, не решился заговорить с писателем и только задал ему один вопрос: «Что для Вас самое главное в Достоевском?» Генрих Бёлль ответил: «Вера. Для меня Достоевский – великий христианский писатель». При этом художник слова сделал упор на слове «христианский».

Уже в 1971 г., собирая ответы зарубежных писателей на анкету по Достоевскому, я обратился к Беллю с просьбой ответить на предложенные вопросы:

1. Когда Вы впервые познакомились с Достоевским? Какое это было произведение?
2. Какое влияние оказал на Вас Достоевский? 3. Какое произведение Достоевского Вы

считаете выдающимся? 4. Какой герой Достоевского Вам ближе всего? 5. В чем, на Ваш взгляд, значение Достоевского для современности? 6. Назовите трех самых выдающихся писателей за всю историю человечества [5].

Генрих Бёлль признался, что он прекрасно меня помнит, и выслал сценарий своего фильма «Достоевский и Петербург», где, по его мнению, содержатся ответы на вопросы анкеты о творчестве Достоевского. Вот отрывки из сценария в переводе моей жены Екатерины Сергеевны Кибардиной: «...Достоевский не замечал петербургские достопримечательности – он использовал их лишь как знаки препинания внутри своего материала; он не замечал и общественные достопримечательности (генералов, министров) – им также отводилась роль знаков препинания. Его занимали страдающие. Ему были чужды общественные и архитектурные достопримечательности всех городов. Эпиграфом к его творчеству могли бы быть слова «только страдание является реальным».

Религиозность Достоевского так же часто становилась ему в упрек, как и отрицалась. Никому не придет в голову сомневаться в личном признании Достоевским Христа. Все, что он выражает в своих романах, может колебаться между абсолютным нигилизмом и глубочайшей верой. Как писатель XIX века он проложил путь к большим темам нашего времени. В «Бесах» Достоевский описывает с точностью пророка методы и идеологию переворотов XIX века во всей их нечеловеческой жестокости и бессмысленности.

Как писатель Достоевский никогда не обращался к заданным схемам, а черпал свои образы из действительности. Он вечно в поисках и все воспринимает, как путешественник: мгновение и вечность, жизнь и смерть, горечь преходящего. Особое подозрение вызывали у него здоровые, которым противостоят не больные, а страдающие. Достоевский не установил, не сольется ли их страдание со временем, с концом абсурдной временности, в вечность; он не предлагал решений, которые могли быть использованы катехизисом, для него гораздо важнее мысли, размышления, ассоциации, созданные им образы.

Петербург – город, построенный по приказу, абстрактный, загнанный кнутом в ничто финских болот. Никому не известно, стоило ли его возведение 100 или 200 тысяч человеческих жизней. Русские писатели Пушкин, Гоголь, Белый и Блок были твердо убеждены в том, что однажды вода опять поглотит Санкт-Петербург. Достоевский хорошо ощущал кровь и нищету жертв, это громадное, необозримое кладбище рабов, на котором возведены были роскошь и великолепие, породившие интеллектуально обоснованное насилие и смирение. Эта попытка открыть для России окно на Запад так далеко на Севере была осуществлена вопреки климату, геологическим условиям болот. Идеи и мечта... Оба эти слова чаще всего встречаются в петербургских романах и рассказах Достоевского. Эта инородность Петербурга преследовала классика и за границей, во всех больших городах он вновь узнавал инородность столицы, и это во много раз усиливало его ненависть и тоску по Родине.

Как и все романисты, Достоевский был неутомимым ходяком. Во время своих прогулок в церковь, в частные ломбарды, для подачи прошений, к издателям, к книготорговцам, чтобы получить аванс, писатель воспринимал всех их в инородности Петербурга и изобразил во второй действительности: незаметные личности общества, торговцы и рантье, маленькие чиновники и полицейские, студенты и торговки, солдаты и офицеры, бездельники и гении, молодые крестьяне, пришедшие в большой город как рекруты или лакеи. Он наблюдал их на нескольких улицах вокруг Сенной и из этой инородности перенес в действительность своего творчества.

Возможность приблизиться к личности и духу писателя ранга Достоевского была бы следующая: упорядочить его населенный бесчисленными образами космос, оценить и проанализировать разговоры, мысли, поступки. Этот космос имеет высокое напряжение между абсолютным высокомерием и полным смирением, между Раскольниковым и Соней. Расстояние между этой высокого напряжения интеллектуальностью Раскольникова, который в конце целует землю, и такими смиренными фигурами, как Идиот, князь Мышкин, едва ли можно измерить человеческими масштабами. Раскольников является только одним из образов Достоевского, которые в высочайшем интеллектуальном сознании глядя на общество и историю, ставят себя высокомерно над ними и все же в конце открывают ту силу, какой обладает Соня, – смирение, которое Достоевский называет «самой страшной силой, какая есть на земле».

Осуществленная на воде и сомнительная мечта – Петербург – заставляет людей в романах Достоевского сомневаться в собственной реальности, он делает их дневными мечтателями, одиночками-прохожими. Почти все они разговаривают сами с собой, принимают

свои идеи за поступки и свои поступки, как Раскольников свое убийство ростовщицы, за идеи. Но их мечты – не романтические мечтания, это абстрактные, интеллектуальные мечты, утопии, которыми их могла соблазнить эта Фата Моргана, лежащая на воде. Чем выше их интеллектуальное сознание, тем больше они разгадывают случайный блеск дворцов, тем сильнее становится их интеллектуальная мечта, пока, наконец, они больше уже не знают, делают ли они то, что думают, или они думают то, что делают.

Самый смиренный из всех образов Достоевского и в то же время образ высокой чувствительности и интеллектуальности князь Мышкин, Идиот; он не то чтобы разумный, а ясновидящий; эпилепсия, которой страдал и Достоевский, делает Мышкина проникающим экстатическим путем в психические тайники преступления как сострадания, греха как невинности. Мышкин является самой смелой попыткой воплотить в литературе Христа как страдающего. Он потерял время, но все же он во времени, полный смысла действительности и все же чуждый миру. Мышкин является попыткой приближения невероятной храбрости и полного риска...»

...Телевизионный фильм Генриха Бёлля «Достоевский и Петербург» у нас так ни разу не демонстрировался. В фильме было интервью с Иосифом Бродским, которое власти попросили автора фильма изъять, но немецкий писатель отказался. Мне этот фильм посчастливилось увидеть только в 1993 году в Германии.

Литература

1. Копелев, Л. В поисках правды и надежды / Л. Копелев // И не сказал ни единого слова... / Г. Бёлль – М., 1957. – С. 13–14.
2. Бажан, М. Глазами гнева / М. Бажан // Глазами клоуна: Роман / Г. Бёлль. – М., 1965. – С. 11.
3. Изучение наследия Ф.М. Достоевского в вузе и школе : сб. материалов. – Стерлитамак, 2002. – С. 85–97.
4. Достоевский и его время. – Л., 1971. – С. 7.
5. Белов, С.В. Зарубежные писатели о русском гении / С.В. Белов // Вокруг Достоевского / С.В. Белов. – СПб., 2001. – С. 389–398.

Н.М. Борсук (Брэст, Беларусь)

КАНЦЭПЦЫЯ МІНУЛАГА Ў РАМАНЕ ЗІНАІДЫ ДУДЗЮК “ГОД 1812”

Адзін з улюбёных герояў З. Дудзюк, семінарыст Насевіч з рамана “Год 1812”, марыў “напісаць вялікую і цікавую кніжку пра гісторыю роднага краю. Проста крыўдна, што нічога пра сваіх продкаў і сябе саміх не ведаем...” [1, 121]. Гэтая думка вярэдзіла душу Зінаіды Іосіфаўны.

Падчас вучобы на Вышэйшых літаратурных курсах яна пачала збіраць матэрыялы пра вайну 1812 года. Чытала часопісы, мемуары, дакументы ХVIII –ХІХ стагоддзяў, шмат цікавага знаходзіла пра Беларусь. У моры разнастайнай інфармацыі, безумоўна, можна было разгубіцца, як успамінае З. Дудзюк, але на дапамогу прыйшлі вышэйшыя сілы. Письменніца прачнулася з прозвішчам “Насовіч”. Адразу наведала гістарычную бібліятэку, спадзявалася знайсці творы аўтара першага слоўніка беларускай мовы. І раптам у адным са старых часопісаў З. Дудзюк сустрэла аўтабіяграфічныя ўспаміны Насовіча пра падзеі вайны 1812 года ў Магілёве, дзе ён у тыя часы вучыўся ў семінарыі. Гэтыя звесткі і дапамаглі письменніцы зарыентавацца ў падборы матэрыялу для будучага твора на гістарычную тэму. Прататыпамі герояў рамана “Год 1812”, у якім апаведаецца пра падзеі вайны з французамі, што адбываліся на тэрыторыі Беларусі і Расіі, сталі вядомыя гістарычныя постаці: архіепіскап Магілёўскі і Віцебскі Варлаам, збіральнік старадаўніх беларускіх актаў Іван Грыгаровіч, французскія маршалы Ю. Панятоўскі і Л. Даву, генерал-губернатар Магілёва Дзмітрый Талстой і шмат іншых.

З. Дудзюк, як сведчыць змест рамана “Год 1812”, адмаўляе вайну як з’яву, горача дыскутуе з тымі, хто знаходзіць прыгажосць у гэтым жаху – “красоту ужаса” (паводле Л. Талстога). Ваенныя падзеі цікавяць письменніцу не камбінацыяй дзеянняў вялікіх палкаводцаў, не апісаннем батальных сцэн, а як сам факт забойства адных ні ў чым не вінаватых людзей іншымі. Галоўная мэта, якую ставіла перад сабой письменніца, – паказаць, як вайна адбілася на лёсе канкрэтнага чалавека, яго сям’і, на лёсе народа, вёскі. Услед за М. Гарэцкім З. Дудзюк зніжае гераічны вобраз вайны да нецікавай бытавой драмы. Гібель цяжарнай жанчыны і яе ненароджанага дзіцяці ў ачмурэлым натоўпе падчас пераправы цераз Бярэзіну

ўспрымаецца ў кантэксце твора як асуджэнне, непрыманне. Так заўсёды вайна ацэньвалася народамі: “Яна і яе ненароджанае дзіця, якое ўжо імкнулася на Божы свет, ператварылася ў дарогу, злілася з зямлёю, ураслі ў яе назаўсёды, навечна, гэтая дарога стала іхняй магілаю...” [1, 271].

Што такое вайна? На гэтае пытанне спрабуюць даць адказ героі рамана З. Дудзюк. Адметнасць твора “Год 1812” бачыцца перш-наперш у тым, што ацэнка ваенных падзей у ім падаецца праз паводзіны, маналогі, дыялогі прадстаўнікоў беларускага народа, сыны якога вымушаны былі ваяваць за чужыя інтарэсы. Ад вайны, нават і перамоганоснай, ні яны, ні іх народ ніякай карысці мець, апроча смерцяў і пакут, не будуць. Хутчэй наадварот.

Па перакананні былога семінарыста Паланейчыка, вайна – гэта дзікуства і бессэнсоўнасць. За некалькі месяцаў ваенных дзеянняў малады чалавек, звыклы працаваць душою і розумам, не здатны забіваць іншых, “жыў сваё жыццё”. Як трапна адзначае Панас: “У мяне душа старога і нямоглага чалавека”. Паланейчык трапіў на вайну з патрыятычных меркаванняў, яму здавалася, што “горш, як цяпер, быць не можа. Калі краіна губляе сваю незалежнасць, яна губляе свой твар, адметнасць” [1, 95]. Думаецца, у сілу ўзросту Панас не здолеў зразумець, што ніякія, нават самыя высокія парыванні і мэты не павінны дасягацца праз знішчэнне людзей. І ў гэтым бяда, а не віна героя.

Думка пра лёс радзімы непакоіць і аканом Ляснеўскага. Наша зямлячка услед за А. Міцкевічам, аўтарам славітага “Пана Тадэвуша”, праўдзіва паказала настроі беларускай шляхты, якая спадзявалася аднавіць Вялікае Княства Літоўскае з дапамогай Напалеона. Невыпадкова “паненкі-патрыёткі” праявілі рэдкае адзінства і на баль да пана Гжыбоўскага, што быў наладжаны з нагоды падтрымкі войска Напалеона, з’явіліся ў сукенках бел-чырвона-белага колеру. З нецярпеннем чакаў вызваліцеляў Ляснеўскі. “У сапраўдных мужчын пачнецца чорная работа – выкошванне набрыдзі з роднай зямлі” [1, 60], – разважаў ён. Пасля сустрэчы з французскімі жаўнерамі Ляснеўскі быў у роспачы. Ён убачыў, што прыйшлі забойцы, рабаўнікі, каб напоўніць свае кішэні крадзенымі грашыма, нягледзячы на чужыя слёзы і пакуты. Тым не менш, будучы абрабаваным і збітым, ён ні на хвіліну не ўсумніўся ў сваіх перакананнях: “Не варта бэсціць усё войска з-за некалькіх нягоднікаў, усё ж такі Літва вольная, проста трэба ўмацоўваць уладу на месцы” [1, 211]. Суцешыўшыся гэтай думкаю, Ляснеўскі далучыўся да рэзервнага палка, што рухаўся на Маскву.

Спатрэбіўся час, перш чым задумаўся герой рамана над пытаннем: “Чаму гэтак кожны раз здараецца на нашай зямлі, што шчырыя вызваліцелі знішчаюць і няволяць народ? Можа, мы нявартыя лепшых адносінаў да сябе з-за таго, што ўвесь час спадзяёмся на іншых і спрабуем жыць чужым розумам?..” [1]. На нашу думку, адказ на пытанне Ляснеўскага крыецца ў развагах Насевіча-старэйшага. Святар верыць, што палепшыць жыццё можна толькі законным шляхам, беззаконне – грэх, яно прыводзіць да страшных злачынстваў. “Вайна – найвялікшае злачынства” [1, 160]. Бацька Янкі Насевіча абвінавачвае багатых ліцвінаў у прыстасаванстве і марыць, каб людзі навучыліся адмяжоўвацца ад палітычных спекуляцый і амбіцый, бо і сам ён грэшны: некалі быў уніяцкім святаром, а як далучылі Літву да Расіі і ўніяцкія храмы пазачынілі, памяняў веру.

З. Дудзюк невыпадкова завяршае жыццёвы кругабег Ляснеўскага бессэнсоўнай смерцю. Гэтым яна паказвае абсурднасць, бесперспектыўнасць перакананняў героя рамана “Год 1812” па аднаўленні роднага краю. Усе ўладары смяротныя. Вечныя толькі зямля і народы. Жыццёвая пазіцыя пісьменнікаў імпануе сучаснаму чытачу. Яна выразна выяўляецца з размовы Янкі Насевіча з Міхалам Ляснеўскім. Зінаідзе Іосіфаўне, як і яе любімаму герою Насевічу, заўжды непрыемна, калі паняцце радзімы атаясамліваюць з нейкай асобай – Напалеона, Аляксандра...

Што такое вайна?.. Для Вадзіма Лавашова, маладога паніча, “вайна – гэта прыбытак”. Ён разлічваў за верную службу атрымаць ад цара маёмасць, вёскі, прыгонных сялян, зрабіць кар’еру, навешаць узнагарод поўныя грудзі: “Дзякаваць Богу, прыгонных у нашай дзяржаве дастаткова!.. На маё жыццё войнаў хопіць” [1, 19]. Як бачна, для паніча жывыя людзі былі толькі гарматным мясам на шляху да ўзнагарод і багацця. Вадзім не цаніў не толькі чужых жыццяў, але і свайго. Малады чалавек верыў у сваю бессмяротнасць, а замест славы – цяжкае раненне і фактычны палон, яго аддалі ў рукі ворагам свае аднапалчане. Таму, апынуўшыся на мяжы жыцця і смерці, ён не мог паверыць: “Як гэтая прыйшла пара? Мне яшчэ рана паміраць!” [1, 219].

Безумоўна, гісторыя лёсу Вадзіма Лавашова нязменна праецыруецца на аўтарскую задуму. З. Дудзюк пераканана сцвярджае: на вайне няма герояў, адны ахвяры; і ахвярамі можа стаць і француз, і рускі, і беларус, і мірны жыхар, і ваенны чалавек, бо кожны з іх пракладваў дарогу ў пекла па гэтай зямлі. Як тут не прыгадаць лёс італьянца, што пакутаваў у гарачы

побач з Вадзімам, француза, які ў перадсмяротных хвіліны праклінаў Напалеона, яго войска і вайну, бо яны нічога не прынеслі ні Франсуа, ні яго бацькам.

Мірным жыхарам вайна здавалася бессэнсоўнаю д'ябальскаю задумаю, але людзі па волі гісторыі былі ўцягнуты ў яе. Праўдзівую карціну жыцця беларускага сяла пад акупацыяй стварае З. Дудзюк. З аднаго боку – акупанты, якія не спыняюцца ні перад якімі злачынствамі. Вызваліцелям заўжды патрэбны сала, хлеб, коням – авёс. Яны спусташаюць край, сеюць кроў і смерць, гвалтуюць маладых дзяўчат. Сяляне, акрамя звычайнай паншчыны і падаткаў, вымушаны былі плаціць пастаўкі для падтрымкі напалеонаўскага войска.

З другога боку – народ, які не скарыўся, не стаў на калені. Сяляне знаходзілі прытулак ў лесе, але і ён не заўсёды ратаваў іх ад чужой зброі і гвалту. Для вяскоўца сапраўднае жыццё – гэта жыццё без ланцугоў і абмежаванняў. Па гэтай прычыне можна зразумець тых сялян, якія, здаецца, нязвыклых давяраць сваім дабрадзеям, паверылі ім у чарговы раз, бо вяскоўцам за ўдзел у вайне паабяцалі даць волю. Нягледзячы на забойства брата расійскімі салдатамі, Самусь робіць свой выбар, ён запісваецца ў апалчэнне, бо тут не пагражаюць смерцю, зняважаю, як пан Лавашоў, які загнаў на катаргу бацьку Самуся. Як бачна, свабода сялян у чарговы раз стала своеасаблівай разменнай манетай у руках рускіх афіцэраў.

У рамане З. Дудзюк адчула патрэбу раскрыць духоўны свет беларуса-земляроба, звярнуць увагу на яго спагадлівую, чуйную душу. Ён не страчвае адчування ўласнай годнасці, чалавечай дабрывы. Прыгадаем паводзіны Алеся, лоўчага пана Дабжынскага, які, сустрэўшы на полі бітвы сына свайго гаспадара, забыў на нейкі час, што яны змагаюцца па розных бакі, абняў свайго былога сябра, успамінамі пра незваротнае мінулае расчуліў душу Рычарда. У гэтым, на першы погляд, нязначным эпізодзе З. Дудзюк удалося раскрыць веліч простага рускага салдата, убачыць тую “скрытую тэплоту”, якая натхняла яго на бой.

Для маёра Катухова, рускага афіцэра, чалавека без сумлення і гонару, вайна – гэта сродак абагачэння, руху па службовай лесвіцы. Удзельнік ваенных кампаній, ён добра ведаў, што вайна – гэта не забава, таму і папярэджваў гарачыя маладыя галовы, што на вайне і “без магільны нават можна застацца, капытамі затопчуць у бруд, сабакі косці расцягаюць. Нічога ад чалавека не застанецца” [1, 124]. Але ж, у адрозненне ад Вадзіма Лавашова Катухоў – прыстасаванец, яму не пагражае смерць на полі бою, бо там ён ніколі не бывае, а, як піша З. Дудзюк, “збірае ўраджай, аплочаны крывёю іншых людзей”. Архірэі Варлаам добра ведаў жыццё, тонка адчуваў людзей, таму яму не цяжка было прадказаць будучае маёра. У канцы твора з размовы Насевіча і Лавашова мы даведваемся, што Катухоў даслужыўся да звання палкоўніка. Такім чынам, З. Дудзюк выкрывае яго як асобу і адначасова развенчвае напалеанізм увугле.

Архірэі Варлаам належаў да ліку тых людзей, якія, выбраўшы аднойчы свой шлях, ніколі не шкадуць пра тое, што, магчыма, можна было б жыць інакш. Ён адчуваў, што Бог не выратуе яго край і вернікаў ад катастрофы. Адчуванне небяспекі жорсткай нецярпімасці не дазволіла архірэю пакінуць горад падчас акупацыі. Побач з такім чалавекам, як Варлаам, шляхта адчула сваё выраджэнне як нацыі: “Гэта нам кара за тое, што не ўмеем пастаяць за сябе, дабіцца незалежнасці” [1, 296], – скрушна думала Ева Гжыбоўская.

Важна адзначыць, што словамі жыватворнай благадатнай малітвы прасякнуты накрозь змест рамана “Год 1812”. Дарэчы, ніхто з герояў твора не моліцца аб зневажэнні ворагаў: “Добры чалавек ад добрага скарбу сэрца свайго прыносіць добрае, а злосны чалавек ад злога скарбу свайго прыносіць злое. Калі сэрца чарсцвее, дык чалавек страчвае здольнасць разумець і заўважаць самыя відавочныя Боскія праявы” [1, 34].

Фальшу З. Дудзюк асцерагаецца і ў самім жыцці, і ў мастацтве, таму так настойліва змагаецца яна за змястоўную сутнасць рамана. Тонкі псіхалагічны аналіз, які з’яўляецца характэрнай прыкметай твора “Год 1812”, дазволіў пісьменніцы па-майстэрску асэнсаваць тыя эмацыянальныя перажыванні, што сатрасаюць душы герояў Зінаіды Іосіфаўны.

Беларуская пісьменніца выпрабуе сваіх герояў смерцю, а таксама смерцю іншых людзей. Паланейчыку, які так і не змог прывыкнуць да голасу і жорсткасці вайны, лягчэй было памерці, быць затапаным коньмі, чым бачыць жах, калі жывыя людзі колюць, рэжуць адзін аднаго, як мяшкі, набітыя апілкамі. Цяжка было яму спасцігнуць розумам боль афіцэра, у якога, нібы касой, быў разрэзаны пазваночнік і бок. Гэта можна было прыняць як жудасныя варункі, у якіх трэба было выжыць.

Безумоўна, пісьменніца змагла паказаць трагедыю падманутых Напалеонам маладых людзей, іх адзінокасць на чужой зямлі, бессэнсоўную смерць. Крок за крокам З. Дудзюк прасачыла чалавечую драму цяжкапараненага маладога французана. Яго не дагледзелі санітары

сярод забітых. Ноччу, каб сагрэцца, француз знаходзіў паратунак у пузе мёртвага каня, харчаваўся травой і хлебам, знойдзеным на трупах. Пісьменніца пераканаўча паказала, як рускія салдаты, якія выпадкова натрапілі на параненага ворага, з павагай паставіліся да яго жадання выжыць, да яго сілы волі і нават узялі французза ў свой фургон, каб давесці да бліжэйшага шпітала.

Нельга не пагадзіцца з З. Дудзюк, што вайна робіць чалавека жорсткім, абьякавым да чужога болю, чужой бяды. Рычард, убачыўшы высокую піраміду з мерцвякоў, вяршыня якой дасягала другога паверха, сутаргава рассмяяўся, бо не ён ляжаў у гэтым анямелым гурце. Убачанае не перашкодзіла яму з'есці кавалак хлеба і паспаць некалькі гадзін, а потым з адноўленаю сілаю рушыць далей.

А як не прыгадаць пераправу цераз Бярэзіну. Рычард ехаў на магутным кані, які наступаў на людзей, затаптаных на зямлі. “Раптам нечая рука ўхапілася за левую нагу Рычарда, узялася мужчынская галава... Не азіраючыся, адсек шабляю руку, якая спрабавала затрымаць яго... [1, 271].

На наш погляд, заслуга пісьменніцы яшчэ і ў тым, што яна здолела акцэнтаваць увагу на галоўнай прычыне гэтай разбуральнай вайны – Напалеоне. На пачатку другой часткі рамана прадстаўнікі патрыятычна настроенай моладзі гераізуюць, рамантызуюць французскага імператара: “Тысячы жаўнераў рушылі на другі бераг, а Напалеон стаяў са сваімі генераламі і глядзеў. Кожнаму з нас здавалася, што ён глядзіць проста нам у душы” [1, 137]. Але ж веліч і смерць – паняцці несумяшчальныя. Ці не таму пасля сустрэчы з імператарам на фронце маладыя людзі убачылі ва ўчынках і паводзінах “гэтага каратканогога чалавека” ўсё звычайнае, г.зн. будзённае, паўсядзённае для арміі.

На старонках рамана не ўпамінаецца імя Кутузава, але пераканаўча паказана, што перамога над арміяй Напалеона заключалася ў хітрасці рускага палкаводца. Па-першае, рускае войска сустрэла армію Напалеона каля самай мяжы, але генеральная бітва не адбылася, рускія ўвесь час адступалі, расцягвалі лінію праціўніка. Па-другое, па загаду Кутузава багатыя людзі, калі пакідалі Маскву, не мелі права браць з сабой каштоўныя рэчы. Разбэшчаныя французы так захапіліся рабаваннем маёнткаў, што страцілі баявы дух і пакінулі армію. Абодва гістарычныя факты знаходзяць адбітак на старонках рамана.

Што значыць мір па З. Дудзюк? Мір – гэта пакой пасля вайны. У гэтым кантэксце і падаецца арыгінальная трактоўка слова “выхаванне”, якое ўтворана ад “хаваць”. “Гэта значыць, што людзі, якія жылі на скрыжаваннях шляхоў, адкрытыя ўсяму свету, вымушаны былі захоўваць сваё дзіця, аберагаць, у адрозненне ад расійскага “воспитувать”, дзе галоўнай задачай становіцца “питать”, “кормить” [1, 282]. Больш таго, мір па З. Дудзюк – гэта ўсё чалавецтва, якое складаецца з розных калектываў. Яна сцвярджае ідэю яднання ў свеце (“миром всё сделаем”), дзеля якога неабходна пераадолець як сацыяльныя супрацьлегласці, так і духоўныя: як паміж рознымі людзьмі, так і ў душы самога чалавека.

Безумоўна, раман З. Дудзюк “Год 1812”, у якім заключана глыбінная гісторыя народа, – творчая ўдача пісьменніцы. Вельмі важна, што пішуцца творы, якія нясуць праўду пра гісторыю беларускага краю, прымушаюць думаць і памятаць.

Літаратура

1. Дудзюк, З. Год 1812: Раман / З. Дудзюк. – Брэст : “Изд-во Академия”, 2004. – 312 с.

Л.В. Бублейник (Луцк, Украина)

ПРОБЛЕМЫ МЕЖСЛАВЯНСКОГО ПЕРЕВОДА: АСИММЕТРИЧЕСКИЕ СООТВЕТСТВИЯ

Актуальность поставленной проблемы вызвана потребностью дальнейшего анализа специфики художественной речи в аспекте переводоведения. Изучение речевой ткани оригинального текста и его переводной версии обеспечивает не только рассмотрение материала в свете задач теории перевода, но и помогает выявить черты, которые формируют своеобразие авторского идиостиля. В этом плане переводоведческий анализ по его эффективности сравним с контрастивным методом в лингвистике, применение которого раскрывает свойства, которые могут быть незамеченными в ситуации только «внутриязыкового» подхода.

Целью статьи является сопоставление на уровне лексики и грамматики языковых структур романа Ю. Яновского «Вершники» («Всадники») [1], отличающегося яркой индивидуальностью речевой формы, и его русскоязычного перевода, выполненного И. Дорбой [2]. Основу адекватности переводной версии, естественность звучания ее языка обеспечивает общая семантическая, структурная и стилевая близость обоих языков. Однако эта близость не означает возможности автоматической подстановки на место лексем или синтаксических оборотов оригинала их линейных (одно-однозначных) коррелятов в языке-реципиенте. Кроме того, художественный перевод усложняется необходимостью наиболее адекватной передачи речевых структур в их эстетических характеристиках: ведь в художественной литературе, по выражению Г.О. Винокура, «...все полно внутреннего значения, и язык означает сам себя независимо от того, знаком каких вещей он служит» [3, 55].

Стилевой рисунок Ю. Яновского особенно выразителен благодаря сложному взаимодействию речевых партий автора и персонажа в структурах несобственно-прямой речи (глава «Дитинство» – «Детство») или в прямой передаче рассказа персонажа («Адаменко»). Так, в главе «Детство» писатель отдает явное предпочтение несколько устаревшим, редко употребляемым синонимам, не используя нейтральных доминант ряда. О важности учета параметра частотности лексем справедливо говорил Г.О. Винокур, подчеркивая, что эта особенность отражает в языке писателя его внутренний мир: «...преобладание какой-нибудь формы из числа двух равнозначных <...> вообще распределение различных синонимических средств языкового выражения – все это способно подсказывать важные и существенные выводы в области обсуждаемой <...> научной проблемы (языковой личности автора. – Л. Б.)» [3, 47]. Такое словоупотребление отражает одновременно и «личный языковой мир» персонажа и тем самым, объединяя проекцию взглядов автора и героя, несет двойную художественную нагрузку.

К часто употребляемым характерологическим словам принадлежит у Ю. Яновского *правдивий*, которое в словаре толкуется посредством синонимов *справжній, явний* [4: VII, 499]: *Ми залишили кількох охотників на правдиву смерть <...>* [83]. Переводной эквивалент *верный* (*Мы оставили на верную смерть нескольких охотников <...>* – 110) достаточно адекватно воссоздает речевой рисунок оригинала: слово тоже является эмоционально-характерологическим, хотя и не образует линейной соотносительности в наборе и иерархии своих лексико-семантических вариантов к украинской параллели.

Экспрессивность слов формируется и вследствие расхождений в диахронной перспективе развития лексической системы, которые чаще всего касаются слов, отличающихся фонеморфологическими признаками. Так, не имеет прямого эквивалента в русском языке устаревшее украинское *скликанчик*, и переводчик вынужден заменить его описательным номеном – *призывный колокол*: *...скликанчик на дзвіниці задзвонив до відправи* [40] – *...призывный колокол звонил ко всенощной* [52]. Пласт идиоматической лексики, входящей в национально-специфический фонд, составляют также диалектизмы, которые в художественной речи используются не столько как орнаментальное средство или для создания местного колорита, сколько для того, чтобы передать мировосприятие героя. Перевод при помощи аналогов тут исключается, и автор иноязычной версии обращается к транспозиции. Перенос сопровождается окказиональным приспособлением единицы к русской фонетической системе. Ср.: *...під хатою стоїть сирно, а на ньому розкішна вечеря: кислий-прекислий сирівець та ячні коржі* [14] – *...возле хаты стоит сырно – на нем роскошный ужин: кислый-прекислый квас и ячменные коржи* [18]; *...і ряст у Данилка був дивним трюїзіллям <...>* [14] – *...и первоцвет для Данилки был волшебным трюезельем* [19].

Из-за близости языков заимствованная единица обычно не производит впечатления чужеродной. Однако перенос не всегда обеспечивает адекватность перевода – транслитерированное слово может не вписаться в «культурную парадигму» [термин см.: 5, 27] целевого языка.

Асимметрия в целом адекватных межязыковых соответствий вызывается и их оттеночными семантико-функциональными расхождениями, выявляющимися в разном объеме лексической сочетаемости. Большая широта / узость сочетаемости связывается с неотмеченностью / отмеченностью сем в структуре лексического значения. Такими усложненными в функционировании являются укр. *придбати* и рус. *приобрести*, которые, будучи взяты изолированно, являются полными эквивалентами. В контекстном окружении украинский глагол специализируется в семантическом оттенке – 'о детях' [4: VII, 604].

Неслучайно переводчик в своем стремлении к наибольшей точности на месте *придбали дітей* [75] употребляет характерологическое *завели дітей* [98].

Часто наблюдается различие в образности даже тех слов, которые объединяются общими корневыми элементами. В подобных случаях лексемы дифференцируются из-за расхождений в словообразовательном и морфемном строении: определенные служебные морфемы модифицируют лексическое значение. Укр. *окоренок* 'нижняя часть дерева, прилегающая к корню' [4: V, 675] реализует значение префикса О- 'о том, что находится возле чего-н.': *Та Чубенко стояв і стояв <...> сосни в його очах поверталися догори **окоренками** <...>* [45]. Эта деталь словесного образа в переводе, ориентирующемся на более обобщенные соответствия, не сохраняется: *Но Чубенко все стоял да стоял, <...> ему казалось, что сосны опрокидываются **корнями** вверх <...>* [60].

Суффиксальные образования являются безэквивалентными тогда, если они характеризуют социальные отношения, специфические для языкового коллектива; часто эти суффиксы дифференцируются и по своим формальным особенностям. У Ю. Яновского именно такие образования являются семантически и стилистически нагруженными: это существительные на – *ЕЦЬ* (со значением невзростости), –*ЧУК* (со значением невзрослого лица, однако уже достигшего определенной степени ответственности и умений), –*ЕНК-О* (со значением лица, почти сравнявшегося со взрослым). Образованные от одной лексемы *чабан* и сопоставленные в микротексте, они знаменуют собой этапы человеческой жизни: *Малий чабанець (що може вивчитись на чабанчука й вийти на чабаненка і, нарешті, заступити батька-чабана) повертається смерком додому* [14]. Роль этих слов в композиции романа подчеркнута: впервые они прозвучали в начале произведения, в главе «Детство», а во второй раз – в предпоследней главе «Путь армии», где ...*чабанець Данило їде на коні землею свого дитинства. Він стає уже чабаном, повним чабаном, правнуком Данила, сином Григора* [63]. Это смысловое движение несколько ослабляется в переводе из-за отсутствия эквивалентов для производных образований: *Маленький чабанец (который, подучившись, может стать чабаненком и, наконец, занять место отца-чабана) возвращается в сумерки домой* [18] – *И чабанок Данило верхом на лошади едет по земле своего детства. Он стал уже чабаном, настоящим чабаном, правнуком Данилы, сыном Григора* [83].

Центр идиоматических структур образуют фразеологизмы, увеличивая зону непереводаемости и при воспроизведении языковой единицы, и при ее трансформации. Одним из видов трансформации является изъятие из целостного состава фразеологизма отдельного компонента, который отсылает к содержанию целого. Так, слово *посвятитися*, благодаря контекстуальному окружению и характеру ситуации, ассоциируется с фразеологизмами *паски не посвящаться, вода не освятитися* 'кто-н. <...> вмешается во что-нибудь; нигде не обойдется без кого-н.' [См.: 6: II, 609]: ...*Чубенка душила жалість і злість, – «по смерть ти сюди прийшов, чи що, без тебе тут **посвятимось**, ти своє одвоював, чоловіче»* [53]. Переводческий эквивалент *освятитися* (*А Чубенко душила жалость и злость. «За смертью сюда пришел, что ли, без тебя тут **не освятитися**, ты свое, парень, отвоевал»* – 70) квалифицируется как частичный: он не соотносится в русском языке с фразеологизмом и воспринимается как изолированный, редко употребляемый – по крайней мере в [7] он не зафиксирован.

Задачу переводчика усложняют и явления идиоматичности грамматической системы, в которой, по замечанию А. Вежицкой [Цит.: 8, 70], получают выражение индивидуальные коннотации, особенно важные при эстетическом их преломлении в художественной речи. В анализируемом переводе наблюдаются лакуны для определенных лексико-грамматических разрядов с разговорной окраской или асимметричность в корреляциях слов разной частеречной принадлежности. Стилистическим структурам романа Ю. Яновского обеспечивают живой народный характер грамматически своеобразное собирательное *тринадцятеро* (о людях), винительный падеж, омонимический с родительным в названиях неодушевленных предметов (*принесли **кожушка**, виконуючи **наказа** – 60, **вибити з скелі **пам'ятника**** – 75), идиоматические обороты типа *чоловіка з двадцять* [75] со значением приблизительности. Для них смещенными соответствиями в переводе являются нейтральные единицы: *тринадцать человек, принесли кожушок* [78], *выполняя приказ* [79], *вытесать из скалы памятник* [98], *набрал человек с двадцать* [99].*

Как к средствам компенсации, переводчик обращается к «условным намекам», как определял Л.В. Щерба внесение определенных иносистемных языковых элементов в текст. В частности, характеризуя ситуацию контактов русского и украинского языков, он писал:

«...Украина и украинский язык изображаются <...> посредством слов *хата* вместо изба, *жито* вместо рожь, *парубок* вместо парень, *дивчина* вместо девушка <...>» [9, 120]. Эти элементы, по его мнению, стали общепонятными, но входят в литературный язык как особенный пласт, характеризующий язык-источник. Переводчик последовательно выбирает именно подобные слова: *Хлопець я був кріпкий і загвоздистий* <...> [73] – *Хлопец я был крепкий и занозистый* <...> [96], *...зустрів я коло ставка мою дорогу дружину й товариша – в образі чорнявої дівчини стрункої постави* <...> [74] – *...встретил я у ставка мою дорогую супругу и товарища – в образе стройной чернявой дивчины* <...> [97]. Лексика, которая несет на себе отсвет украинской лингвокультурной системы, переводчиком употребляется с целью компенсации и тогда, когда в оригинале соответствий нет: *...у двері влетів партизан* <...> [49] – *...в хату ворвался партизан* [65].

Таким образом, идиоматические лексические единицы, соотносясь с асимметрическими коррелятами в целевом языке, характеризуются комплексными признаками, соединяя своеобразие семантики и фонеморфологического состава; напротив, слова с общей фонеморфологической оболочкой чаще выявляют семантический параллелизм. Безэквивалентной или частично эквивалентной лексике чаще свойственны ограничения в сочетаемости и грамматическая специфичность. Грамматическая идиоматичность хотя и встречается реже, однако выполняет не менее важную стилеобразующую функцию и нуждается в поиске по возможности наиболее точных эквивалентов.

Решение проблемы языковой идиоматичности и воссоздания ее в художественном переводе требует многогранных подходов и реализации разных аспектов ее изучения.

Литература

1. Яновський, Ю. Вершники / Ю. Яновський. – К. : Держлітвидав, 1962. – 86 с.
2. Яновский, Ю. Всадники / Ю. Яновский; [пер. И. Дорбы]. – М. : Худож. лит., 1968. – 112 с. Здесь и далее ссылки на это издание. Цифра в скобках обозначает страницу.
3. Винокур, Г.О. О языке художественной литературы / Г.О. Винокур. – М. : Высш. шк., 1991. – 448 с.
4. Словник української мови: В 11 т. – К. : Наукова думка, 1970–1980.
5. Руденко, Д.И. Когнитивная наука. Лингвофилософская парадигма и границы культуры / Д.И. Руденко // Вопросы языкознания. – 1992. – № 6. – С. 19–35.
6. Фразеологічний словник української мови: у 2 кн. / уклад. В.М. Білоноженко [та ін.]. – К. : Наукова думка, 1993.
7. Словарь русского языка: в 4 т. – М. : Рус. яз., 1981–1984.
8. Сипко, Й. Етнокультуремы в переводе / Й. Сипко // Русистика и современность. Языкознание [red. М. Bobran]. – Rzeszów: Wyd-wo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1999. – S. 69–83.
9. Щерба, Л.В. Современный русский литературный язык / Л.В. Щерба // Избр. работы по русскому языку / Л.В. Щерба. – М. : Госучпедгиз, 1957. – С. 113–129.

С.Ф. Бут-Гусаім (Брэст, Беларусь)

ВАРЯЯТЫЎНАСЦЬ І ПРАГМАТЫЧНАЯ РОЛЯ ЎЛАСНЫХ АСАБОВЫХ ІМЁНАЎ У КАНТЭКСЦЕ ТВОРАЎ ГЕНРЫХА ДАЛІДОВІЧА

Генрых Далідовіч – прызнаны мастак-псіхалаг. Для пісьменніка ад самага пачатку творчасці галоўным аб'ектам мастацкага асэнсавання стаў свет думак і пачуццяў чалавека. Ствараючы карціны грамадскага і асабістага жыцця сваіх персанажаў, характарызуючы людскія ўземаадносіны, Г. Далідовіч тонка выкарыстоўвае такія прагматычна “зараджаны” моўны сродак, як антрапонімы. Аналіз антрапанімікону раманаў “Гаспадар-камень”, “Заходнікі” і аповяданняў з цыкла “Жар каханьня” паказваў, што пісьменнік умела рэалізуе прагматычны патэнцыял уласных асабовых імёнаў – яркага паказчыка сацыяльнага статусу асобы і дзейснага прагматычнага рэгулятара адносінаў паміж людзьмі.

У творах Г. Далідовіча па-майстэрску выкарыстаны стылістычныя магчымасці асабовых імёнаў з іх багаццем афіцыйных і неафіцыйных эмацыйна афарбаваных варыяцый: *Іван – Ваня – Ванюша – Ясь – Ясік – Янак – Янка – Яначка; Міхайла – Міша – Мішук; Уладак – Уладачак; Вацлаў – Вацік; Ванда – Вандзя; Пятро – Пётрык – Пятрусь – Петрусёк; Соф'я – Зося – Зоська – Зосечка; Вікенцій – Вінцук – Віця; Аляксандр – Алесь – Алесік – Алеська; Мікола – Колька – Колечка; Чэсь – Чэсік* і інш. Выкарыстанне кожнай варыяцыі

імені абумоўлена прагматычным кантэкстам. Такі кантэкст вызначаецца сацыяльным статусам носьбіта імені, а таксама характарам і танальнасцю адносінаў героя з іншымі людзьмі.

Імя здаўна служыла паказчыкам веравызнання асобы. Заўважым, што ў творах Г. Далідовіча, якія ўзнаўляюць старонкі мінулага нашай зямлі, адзначаецца ўжыванне як візантыйска-грэчаскіх, так і рымска-каталіцкіх імёнаў і іх варыяцый. Так, героямі рамана “Заходнікі” і аўтабіяграфічнага апавядання “Хутар Амшарок” з’яўляюцца сяляне-каталікі, якія названы ў згаданых творах каталіцкімі імёнамі і іх формамі: **Юзкі, Юзаф, Аршуля, Анеля, Францішак, Ванда, Тэця** і інш. Героі рамана “Гаспадар-камень” – праваслаўныя сяляне. Таму ў творы ўжываюцца візантыйска-грэчаскія формы онімаў. Заўважым, што кананічныя варыяцыі імёнаў выкарыстоўваюцца ў якасці найменняў святароў (айцец **Феадор**). Гучаць такія онімы ў царкве, напрыклад, у малітве ў час вячання Зосі Мішуковай і Віці Гарбацэвіча: *Падаждь рабом сім Вікенцію і Соф’і живот мірен*. Найчасцей жа для іменавання сялянаў ужываюцца апрацаваныя па законах беларускай фанетыкі і марфалогіі скарачаныя і эмацыйна-ацэначныя формы: **Алесь, Пётрык, Пятрусь, Волька, Настуля, Гіполь, Юрась, Кастусь, Ірка, Зося, Віця**.

Паказчыкам павагі да чалавека, а таксама сведчаннем афіцыйнасці ўзаемаадносінаў з’яўляецца ўжыванне поўнай формы імені ў спалучэнні з іменем па бацьку. **Імя па бацьку**, або **патронім**, узыходзіць да старажытнага наймення, якім называлі чалавека па імёнах яго продкаў па мужчынскай лініі. Даследчыкі этыкету адзначаюць, што “на Беларусі імёны па бацьку на **-віч** – з’ява досыць позняя і з’явіліся яны пад уплывам рускай мовы” [1, с. 39]. Так, адзінкавыя прыклады звароту да чалавека па імені па бацьку знаходзім у рамане “Заходнікі”, у якім апісваецца жыццё беларускай вёскі ў першыя пасляваенныя гады. Імёны па бацьку ўжываюцца для называння прадстаўнікоў савецкай улады: старшыні сельсавета **Ананаса Лукіча**, сакратара **Валянціны Казіміраўны** і інш. У рамане ёсць паказальныя радкі: *Франя не назвала Кураглядава па імені па бацьку. Цяжка прывыкаць заходнікам да гэтага: запомнілі змалку, што ў вёсцы маладых называюць толькі па імені, а калі трэба загаварыць да жанатых і замужніх, да пажылых, то да імені дадаюць словы **дзядзька** або **цётка**.*

Пасведчаннем высокага грамадскага статусу герояў твораў Генрыха Далідовіча на гістарычную тэму з’яўляюцца паказчыкі сацыяльнага ганаравання (**пан, пані, панна**) пры асабовых імёнах. Такія формы звароту ўжываліся ў дачыненні да прадстаўнікоў шляхты і заможных людзей: *Якраз добрую дзеўку нагледзеў: адна ў заможных, але хваравітых бацькоў і не брыдка. Праўда, спачатку гэтая **панна Ванда** цуралася, калі пачаў уюном каля яе пакручвацца (“Заходнікі”). Дзеля “падвышэння” статусу суразмоўніка і выказвання не зусім шчырай павагі выкарыстоўвае словы **пан** і **пані** ў спалучэнні з іменем у звароце да пакупнікоў, простых сялян, хітрук і падманшчык карчмар Шлёма, герой рамана “Гаспадар-камень”: *Вось вам тры хунцікі, **пані Алена**. Ешце на здароўе з картофелькаю; “Ой, што вы кажаце, **пане Міхайла!** Хіба я круцель?” – завойкаў Шлёма, свідруючы Чорнага маленькімі бегатлівымі вочкамі. Ужываліся ў вёсцы такія формы звароту ў дачыненні да настаўнікаў. Праўда, Алесь Нямцэвіч, герой згаданага твора, пратэстуе супраць такой формы звароту, сцвярджаючы роўны статус настаўніка, выхадца з вясковай сям’і, з іншымі сялянамі, у адносінах да якіх ён не пан, а памочнік, дарадца, сябар: “**Пан Аляксандра**, вот, ну..., тут мае вершы. Паглядзіце”. – “Па-першае, і я, і мае бацькі колькі ўжо табе кажам: **Ніякія мы не паны**. Дык называй мяне проста **Алесь**...”**

Знаходзіць адбітак у творах пісьменніка характэрная ў народным асяроддзі, а таксама ў колах нацыянальнай інтэлігенцыі пачатку ХХ стагоддзя традыцыя ўжывання пры імёнах людзей слоў **дзядзька, цётка, дзед, баба** і інш. Падобныя формы звароту з’яўляюцца пасведчаннем пачцінасці, пашаны, цёплых адносінаў паміж людзьмі: *“Хочаце пакаштаваць рэдакцыйнага хлеба?” – “Хоча, **дзядзька Янка** [Купала]. Вось убачыце: будзе добры вучоны і публіцыст па гісторыі, мове і культуры”; *Мы ўдакладнім сёе-тое з **дзядзькам Ігнатам** [Буйніцкім], а тады возьмемся адразу за вас; Мяне **цётка Франя** лечыць, зёлкі парыць, малако з мёдам дае (“Гаспадар-камень”).**

Адлюстроўваючы тонкія нюансы міжасабовых адносінаў, імёны ў разнастайных жыццёвых сітуацыях ужываюцца ў шматлікіх скарачаных і эмацыйна-ацэначных формах. Айцец Павел Фларэнскі пісаў: “Імёны гнуткія і ёмістыя, здольныя змясціць самыя розныя прыватныя абставіны, у якіх жыве асоба” [2, с. 190]. Успрыманне экспрэсіўнай афарбоўкі варыяцыі ўласнага асабовага імені залежыць ад узросту, паводзінаў носьбіта імені, аўтарскіх адносінаў да героя. Так, розныя эмацыйна-экспрэсіўныя адценні выражаюць так званыя скарачаныя і памяншальна-ласкальныя варыяцыі онімаў. У творах Г. Далідовіча адлюстравана народная традыцыя называць дзяцей і падлеткаў імёнамі, якія выражаюць цеплыню і пяшчоту, напр: *Так,*

мы тутэйшыя, але не без роду і племені. Ты, **Кастусёк**, беларус (“Гаспадар-камень”); Ён з замілаваннем убачыў, што дачка **Анька**, раскрытая, у кашульцы, цмокаючы вуснамі, спала ў калысцы (“Быць разам”).

Розныя пачуцці і эмоцыі выражаюць скарочаныя і дэмінітыўныя варыяцыі імёнаў, ужытыя ў адносінах да сталых персанажаў.

Максімальна насычаны любоўю і ласкай імёны каханых, дарагіх, родных людзей: **“Яначка**, родненькі... – **Зося** зашаптала. – **Дурненькі мой**, **харошанькі**... **Хіба ж ты не бачыш: пакутую я**” (“Гаспадар-камень”); – **А гэта я, Сеня**... **Вось цяпер я ажно ўздрыгнуў – якраз ад гэтага пшчотнага “Сеня”**: іменна так, ласкава, некалькі гадоў таму пачала называць мяне адна дарагая мне жанчына (“Рэня”); **“Вася** просіць, каб ты зайшла ўвечар з Юляю...” – узрапанулася **Рая**, часта-часта заміржала і, здаецца, моцна закусіла ніжнюю губу. У **Жэні** зноў зашчымеў даўні, глыбокі, крыўдны і горкі боль – цяпер ужо ад гэтага **Раінага** ласкавага **“Вася”**. Як той ні цяжка было апошнія гады, хоць і траціла без пары маладосць, усё роўна кахае некалі рослага, прыгожага, а цяпер вельмі хворага **Васіля** (“Жыццё-быццё”).

Дэмінітыўныя формы могуць мець значэнне непрыязнасці, знявагі. Напрыклад, адным з герояў рамана “Заходнікі” з’яўляецца гультай, абібок, з дзяцінства не прывучаны да працы, **Афонька** Кураглядаў. Ужыванне памяншальнай формы імені – паказчык пагардлівага стаўлення вяскоўцаў да старшыні сельсавета: – **Афонька**, жулік, лабатрас ты быў, але во... начальнікам стаў! І за што цябе так узвысілі? Няўжо тут няма сваіх вартых людзей? Сведчаннем непаважлівых адносінаў падначаленых да старшыні з’яўляецца тое, што за вочы яго называюць не па імені, а здзеклівай мянушкай **Курашчуп**. Адценне знявагі мае форма імені **Грышка**, ужытая ў дачыненні да рэальнай гістарычнай асобы – Распуціна, якога ў народзе лічылі махлярком, што злоўжывае ўладай, прыкрываючыся маскай праведніка: **А хто сёння, апрача Мікалая II, кіруе? Шмат хто, цёмны мужык Грышка ў тым ліку** (“Гаспадар-камень”).

Г. Далідовіч тонка выкарыстоўвае прагматычны патэнцыял уласнага асабовага імя з яго багаццем фармальных разнавіднасцяў у якасці паказчыка дыстанцыі паміж людзьмі. Надзвычай ярка прагматычныя рэгулятыўныя магчымасці асабовага імені рэалізаваны пісьменнікам у цыкле апавяданняў пра жанчын “Жар каханна”. Так, змена характару ўзаемаадносінаў паміж героямі апавядання “Аля” (ён – кіраўнік аддзела, яна – падначаленая супрацоўніца) ад службовых, каляжанскіх да асабістых праяўляецца ва ўжыванні імёнаў і іх формаў. Так, найменне мужчыны мадыфікуецца ад начальніцкага **Мікалай Пятровіч** да больш цёплага, але ўсё ж афіцыйнага звароту **спадар Мікола** і ўрэшце рэшт да інтымна-даверлівых формаў **Коля, Колька, Колечка**. А найменне герайні мяняецца ад сухога афіцыйнага звароту па прозвішчы **Сяргейчык** да паблажлівага іменавання **Алачка** (пасведчанне ўспрымання жанчыны як вельмі маладой, нявопытнай, па-юнацку безадказнай) і ўрэшце да звароту **Ала** – паказчыка ацэнкі жанчыны як сталага чалавека, які можа быць апорай і падтрымкай у жыцці.

Адсутнасць уласнага асабовага імя – гэта важны штрых да характарыстыкі ўзаемаадносін герояў. Ксеня Адамаўна і Васіль Данілавіч (персанажы апавядання “Ксеня”) адчуваюць сябе нешчаслівымі ў сямейным жыцці. Пасведчаннем аддалення Ксені і Васіля ад сямейнікаў, якія сталі для герояў чужымі людзьмі, з’яўляецца тое, што персанажы ніколі не згадваюць імёны сваіх мужа і жонкі. У дачыненні да іх ужываюцца паказчыкі аб’ектывуючага адчужэння – займеннікі трэцяй асобы **ён** і **яна**. Так, Ксеня гаворыць: **“Ён, дырэктар маторнага завода, уладны і жорсткі, але гулон. Зусім хутка адумалася, убачыўшы, што цяжка жыць з ім без каханна. Без каханна нарадзіла дачку, сына. А калі ўведала, што ён завёў сабе цыпу, зусім адварнулася”**. А Васіль, узгадваючы жонку, адзначае: **“Яна гаспадарлівая. Я ўсё болей і болей пачаў адчуваць, што яна ідзе наперадзе мяне ў жыццёвай развазе і ў разліку – нібы маці перад сынам”**.

Аналізуючы чалавечыя ўзаемаадносіны ў даўнейшым і сучасным грамадстве, Г. Далідовіч умела выкарыстоўвае прагматычны патэнцыял уласных асабовых імёнаў. Яны з’яўляюцца важным сродкам намінацыі, характарыстыкі і ацэнкі літаратурных персанажаў і іх стасункаў.

Літаратура

1. Старавойтава, Н.П. Гісторыя і сучаснасць беларускага слоўнага этыкету / Н.П. Старавойтава. // Роднае слова. – 2006. – № 6. – С. 39–42.
2. Флоренский, П. Имена / П. Флоренский. – М. : Купина, 1994. – 216 с.

С.Ф. Бут-Гусаім,
С.І. Флар’яновіч (Брэст, Беларусь)

АНАМАСТЫЧНАЯ ПРАСТОРА ДЗІЦЯЧАЙ ПРОЗЫ РАІСЫ БАРАВІКОВАЙ

Прыгодніцкія творы Раісы Андрэеўны Баравіковай даўно палюбіліся маленькім чытачам. Прыгадаем зборнік казак і апавяданняў “Галенчыны “Я”, альбо Планета Цікаўных хлопчыкаў”, кнігу фантастычных твораў “Дзве аповесці пра Міжпланетнага пажарніка”, фантастычна-гістарычную аповесць “Казімір, сын Ягайлы, плюс Насця з 8 “Б” раўняецца сэрца, пранізанае стралою” і прыгодніцкія “Казкі астранаўта”. Ствараючы яркія і запамінальныя карціны мінулага, сучаснага і будучага жыцця, пісьменніца ўмела выкарыстоўвае вобразна-выяўленчыя магчымасці такога выразнага ў плане нацыянальнай, гістарычнай і сацыяльнай адметнасці складніка мовы, як уласныя імёны. Сукупнасць усіх імёнаў мастацкага тэксту стварае **анамастычную прастору** твора.

Свет мастацкага твора антрапацэнтрычны. Таму найважнейшае месца ў аномастыконе казак, аповесцей і апавяданняў Р. Баравіковай займаюць **антрапонімы** – імёны, прозвішчы, мянушкі людзей. Творы пісьменніцы цікавыя і адметныя спалучэннем рэальнага і фантастычнага. Так, у аповесці “Казімір, сын Ягайлы, плюс Насця з 8 “Б” раўняецца сэрца, пранізанае стралою” пісьменніца апавядае маленькаму чытачу пра далёкае XV стагоддзе. Таму на старонках твора згадваюцца імёны рэальных гістарычных дзеячаў: польскага караля **Ягайлы**, каралевіча **Казіміра**, каралевы **Эльжбеты**, вялікіх князёў **Жыгімонта** і **Вітаўта**. Людзі будучага, а таксама прадстаўнікі іншапланетных цывілізацый ведаюць і шануюць імёны слаўтых беларусаў – **Еўфрасіні Полацкай** і **Кастуся Каліноўскага**, пра што распавядае Сымон, герой “Казак астранаўта”. Увядзенне рэальных гістарычных асобаў у творы неабходнае для перадачы адпаведнай атмасферы сівой мінуўшчыны, якая перагукваецца з днём сённяшнім і будучым. І гэта выклікае ў маленькага чытача інтарэс да роднай гісторыі і гонар за яе яскравыя старонкі. Заўважым, што імёны персанажаў, створаных фантазіяй пісьменніцы, адлюстроўваюць мадэлі іменавання, якія бытавалі ў беларусаў у мінулым. Героі “Казак астранаўта” пераносяцца ў даўнія часы, калі на нашай зямлі суіснавалі паганства і хрысціянства. Таму людзі гэтага часу носяць як хрысціянскія (**Янук, Паланея, Дамініка**), так і язычніцкія імёны (**Лён, Кудла**). Цікава, што адна з гераінь мае як язычніцкае імя **Кудла** (так яе завуць сваякі ў сям’і), так і хрысціянскае імя **Агата**, якое ўжываюць ў звароце да жанчыны іншыя, “чужыя” людзі.

Заўважым, што антрапонімы ў кантэксце мастацкіх твораў для дзяцей і падлеткаў часцей за ўсё матываваныя словаўтваральна, фанетычна і семантычна, пры гэтым матывы іменавання прама ці ўскосна эксплікуюцца ў тэксце. Пісьменніца імкнецца да максімальнай яснасці ўнутранай формы імені. Нярэдкія на старонках твораў Р. Баравіковай **прамагаваркія** асабовыя імёны. Гэтыя онімы маюць празрыстую матывацыю. Э.Б. Магазанік параўноўвае такія імёны з “шылдымі, якія загадзя ўказваюць чытачу на тое, з кім ён мае справу” [1, 30]. Прамагаваркія імёны могуць уяўляць сабой згорнутае апісанне, замалёўку знешнасці герояў. Напрыклад, характарыстыкай прыгажосці казачнай гераіні, якая радуе ўсіх, хто бачыць красуню, з’яўляецца імя **Прмень Радасці**: *Такога твара я ніколі і нідзе не бачыў! Ён такі прыгожы, што, глядзячы на яго, немагчыма не адчуваць радаснага хвалявання. Гэта проста не дзяўчына, а нейкі прмень радасці* (“Галенчыны “Я”). Іменем-замалёўкай твару дзяўчыны з’яўляецца гаваркі онім **Двуліцік**: *Бровы на гэтым твары былі вельмі выразныя, яны нагадвалі два тоненькія, тоненькія ліцікі. Бацька звярнуў на гэта ўвагу, і дзяўчынку назвалі **Двуліцік*** (“Галенчыны “Я”). Надзвычайная прыгажуня-іншапланецянка з *“асляпляльна белай скурай і ружовымі, як яблыкі на досвітку, шчокамі”* атрымала гаваркое імя **Венера** (“Казкі астранаўта”). Імёны могуць характарызаваць род заняткаў персанажаў. Жыхар фантастычнай планеты, які вывучае штучныя пахі і вынаходзіць дэзадаранты, каб апырскваць штучныя кветкі, мае імя **Галоўны дэзустатар**. Найменне хлопчыка **Міжпланетны Пажарнік** узнікла пасля таго, як герой казкі стаў лавіць сачком знічкі, каб ні на адной планеце не ўзнікла пажару (“Дзве аповесці пра Міжпланетнага пажарніка”). Трапнай характарыстыкай таленавітага юнака, які *“валодаў аратарскім майстэрствам і гаворка якога была поўная далікатных і ўзвышаных слоў”*, з’яўляецца імя **Чыствуст** (“Казкі астранаўта”). На незвычайныя здольнасці казачнага чараўніка паказвае гаваркое найменне **Магу Тое, На Што Здатны**: *Чараўнік гэты мог позіркам перасаджваць дрэвы, мог разганяць хмары і размаўляць з сонцам, з ім раілася ноч, ці*

не зарана яна апускаецца на зямлю (“Галенчыны “Я”). Трапнай характарыстыкай пазбаўленых чалавечай індывідуальнасці, эмоцый і пачуццяў прадстаўнікоў цывілізацыі будучага, найвялікшай каштоўнасцю ў якой становіцца інфармацыя, выступаюць празванні *Інфа-1* і *Інфа-2* (“Казімір, сын Ягайлы, плюс Насця з 8 “Б” раўняецца сэрца, пранізанае стралою”). Онімам-указальнікам на месца жыхарства хлопчыка, які жыве на планеце *Мамурья*, з’яўляецца імя *Мамурык* (“Дзве аповесці пра Міжпланетнага пажарніка”). Асаблівасці маўлення іншапланецяніна, які мог прамаўляць толькі два гукі “Мы, мы”, акрэслівае гаваркое празванне *Мым* (“Казкі астранаўта”).

Эфект праўдзівасці падзей, якія адбываюцца ў казках і аповесцях Р. Баравіковай, ствараецца за кошт увядзення на старонкі твораў “фонавых” онімаў. Гэта *тапонімы* – найменні рэальных гарадоў, рэк, мораў (*Слуцк, Варонеж, Нью-Ёрк, Раўбічы, Мінск, Белавежская пушча, Налібоцкая пушча, Нёман, Атлантычны акіян*), *урбанонімы* – назвы плошчаў, раёнаў, вуліц (*Цэнтральны раён, раён Паўднёвы Запад, вуліца Касманаўтаў* у Мінску), *мікратапонімы* – назвы дробных геаграфічных аб’ектаў (*Зялёнае поле, Антонава дарога, Чорная гара, Слімакова гара*). Дастаткова многа ў прыгодніцкіх казках Р. Баравіковай *касмонімаў* – назваў аб’ектаў касмічнай прасторы (*Галактыка, Зямля, Сонца, Месяц, сузор’я Дзевы, Шаляў, Цяльца, Скарпіёна, Льва, Ліры, Змяі* і інш.). Заўважым, што важнай для твораў дзіцячай літаратуры з’яўляецца адукацыйная функцыя. Са старонак твораў Р. Баравіковай маленькі чытач можа даведацца пра гісторыю астранамічных найменняў. Напрыклад, назву сузор’я *Дзевы* далі ў старажытным Егіпце: *З’яўленне сузор’я на вечаровым небе сведчыла, што надыйшла пара ўраджаю. На палетках працавалі пераважна жанчыны – дзевы. Таму і Спіка – самая прыкметная зорка гэтага сузор’я ў перакладзе з лацінскай мовы азначае колас* (“Казкі астранаўта”). Побач з найменнямі рэальных касмічных аб’ектаў у фантастычных творах існуюць найменні аб’ектаў, створаных фантазіяй аўтаркі. Гэта фантастычнае *Вуха* з сузор’я *Шаляў*, трапіўшы ў якое героі “Казак астранаўта” перамяшчаюцца ў *Бабілу (Вавілон)* часоў *Навухаданосара*. Прыгадаем найменні фантастычных планет, ужытых у кантэксце твораў Р. Баравіковай: *Новая Калідонія, планета Цікаўных Хлопчыкаў, планета Шэрай Непрыветлівасці, Зялёная планета, планета Чарапах, планета Сапфіраў* і інш.

Героі прыгодніцкіх казак падарожнічаюць у часе і трапляюць у мінулае. Адчуванне навакольнага свету нашымі продкамі перадаецца праз ужыванне *міфонімаў* – найменняў міфалагічных істот. Старажытны чалавек адухаўляў навакольны свет, верачы, што малако ў кароў прападае праз *Хлеўніка*, снапы на палетку можа параскідаць *Паветрык*, з коміна можа вываліцца *Пячурнік*, а скарбы зямлі на Купалле ахоўвае *Кладнік*. Светаўспрыманне чалавека будучых стагоддзяў перадаецца праз ужыванне ў кантэксце твораў пісьменніцы як традыцыйных, звыклых сучаснаму чытачу *геартонімаў* – найменняў свят (*Каляды, Новы год*), так і новых свят, што адзначаюць людзі ў будучым (*Дзень Лёгкага крыла, Свята духмянага пялёстка* і інш.).

Як бачым, у кантэксце твораў Р. Баравіковай уласныя імёны розных разрадаў з’яўляюцца сродкам, які стварае яркія і пераканаўчыя мастацкія вобразы.

Літаратура

1. Магазаник, Э.Б. Ономапэтика, или “говорящие имена” в литературе / Э.Б. Магазаник. – Ташкент : Фан, 1978. – 148 с.

О.Г. Ванкевич (Минск, Беларусь)

РОЛЬ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ИННОВАЦИЙ В СОВРЕМЕННОМ ЯЗЫКЕ (на материале русских и белорусских отыменных глаголов)

Неотъемлемой частью современного языка являются различного рода инновации, и особое место среди них принадлежит словообразовательным. Активизации процессов словотворчества способствуют свобода от ограничений и норм, интерес к экспериментам со словом, необходимость экономических средств выражения языковой семантики.

Среди новообразований выделяется группа глаголов, мотивированных существительными и прилагательными, например, рус. *майнезить, эсэмэсить, креативничать, затюннговать,*

отмониториться, бел. *кампакіць, заафіцыяліць, ВАКнуцца*. В нормативно-функциональном плане они являются окказиональными словами, не воспроизводимыми в языке [1, 17]. Это речевые единицы, которые находятся за пределами литературного языка. Окказионализм – почти всегда сознательный акт словотворчества субъекта речи, стремящегося к самовыражению и преодолению привычных и стандартных формул выражения, а значит, и сознательное отклонение от нормы [2, 81].

По нашим подсчетам, соотношение неузualmente и кодифицированных отыменных глаголов соответствует 1:6 в русском языке и 1:12 в белорусском.

Окказиональные глагольные дериваты образуются и употребляются в самых различных сферах жизнедеятельности общества. Авторские новообразования обязаны своим “рождением” художникам слова, прибегающим к словотворчеству в эстетических целях, поскольку окказиональное значение богаче узualmente: рус. *Звезды огромнеют, потому ближе* (В. Маяковский); *Я с утра пылесосила шторы, нафталинила польта, манто* (Е. Евтушенко); *Так очень долго пиявил, язвил и терзал бедного Пьера раздраженный Сур* (А. Куприн); *Отшельничая, берложу, отлеживаюсь в березах* (А. Вознесенский); *За здравие, Моравия! Словакия, словачь!* (М. Цветаева); *Колоколь своим языком, но знай меру!* (Ф. Гладков); *А потихонечку поэмлю и кое-как стихотворю* (Е. Гордон); бел. *На радзіме васількуюць нівы, вочы з васількоў у землякоў* (К. Камейша); *А ў кругу не размінуцца, танец каруселіцца* (Я. Янішчыц); *Дарэчы, з-за празмернай цікаўнасці да патронаў нос мой значна паарлеў* (Р. Барадулін); *Палыны пасівелі на ўзгорку, запрыгоршыць і кіне іх вецер* (У. Дубоўка).

Яркие, образные, эмоционально насыщенные, заставляющие работать мышление и воображение, окказиональные глаголы характеризуют стиль писателя, раскрывают его внутренний мир, убеждения, отношение к родному языку. Индивидуально-авторские глагольные дериваты несут эстетическую нагрузку, являясь, таким образом, реализацией поэтической функции языка.

Под действием тенденции к конденсации развернутых синтагматических конструкций, стремления к демократизации речи и снижению стиля [3, 158], в условиях языковой потребности в новых эмоционально-экспрессивных обозначениях известных явлений [4, 53] и активизации процессов универбации носители языка намеренно “оглаголивают” именные корни, создавая индивидуальные образования. Источники неавторских отыменных глаголов – живая разговорная речь (рус. *прихалатиться, закандидатиться*; бел. *аплявушыць, зазіпліваць*), периодические издания (рус. *саммировать, шоуменствовать, замайданить, обхоббировать, размамиться*; бел. *нашатырыць, адмужавацца, мучнець*), телевидение (рус. *беспредельть, кошмарить, апгрейдить, шнапсовать, пэвэашить, увнучить, загламуричь*), радио (рус. *факсовать, ресторантичься, кафетеритьсья, перхотитьсья*), глобальная сеть Интернет (рус. *чатитьсья*; бел. *кампакіць, джобіць*), детская речь (рус. *отножикать, откнопкаться, намакаронитьсья, покойночьсья*), массовая литература (рус. *синхронить, иззвездитьсья, схомячить, спластилинить*).

Такие словообразовательные инновации, совмещающие именные и глагольные свойства, представляют собой экономичные и вместе с тем семантически ёмкие номинативные единицы, которые выступают эквивалентами целых речевых ситуаций. Они способны выполнять в языке ряд функций: информативную, прескриптивную, фатическую, конативную, игровую, рекламную.

Окказионализмы служат для “более точной номинации и для передачи индивидуального отношения адресата к высказываемой мысли” [5, 247]. В языке публичной коммуникации глагольные новообразования активно используются как “сильное средство экспрессивизации текста, актуализации его отдельных фрагментов” [6, 178], как способ оценки различных сторон современной общественной жизни. Окказиональные деноминативные глаголы сохраняют живые мотивационные связи с производящими именами, способны впитывать элементы конситуации, обладают оценочностью. В связи с этим вполне естественно и целесообразно употребление в языке современных СМИ глагольных новообразований вместо их лексических и синтаксических эквивалентов: рус. *Израильтяне считают, что снос домов – эффективное средство заставить шахидов перестать шахидить* (ОРТ, 11.11.02); *Всколяднулось. От стола – к станку и обратно* («Бел. газета», №1, 10.01.05); *Возвращаться не намерен: Омсквел я* («Бел. газета», 07.06.10); бел. *Галоўнае – навучыцца ўзаемнічаць* («Настаўніцкая газета», 27.03.04); *Затое пазнаёміліся з усімі буйнымі маскоўскімі рэкламнымі агенцтвамі... пачалі ліставацца, факсавацца, перазвоньвацца* («ЛіМ», 1996, № 44).

“Говорящие” глагольные дериваты широко употребляются в текстах рекламных слоганов, привлекая своей структурной нестандартностью, лаконичной ёмкостью и прозрачностью

внутренней формы; ср., например, рус. *“МАВме, люди, краше будет!”* (реклама краски «Мав»); *“Это операция «Tide»: найти и обезгрязить!”* (реклама порошка); *“Холидействуй!”* (реклама турфирмы «Холидей»); *“Заходи, покукурузим!”* (визитка кафе «Кукураза»).

Образованные на базе именных основ глагольные инновации используются как средство создания комизма, сатирического эффекта, например, рус. *Давай, ребята, кавээнитесь!* («КВН»); *Это папарацци! Обещали меня на обложку, обещали отфотошопить* («Юрмала-2009»); *Я его дзюданула об асфальт* («Умора-2005»); *Нельзя ли мне с помощью медицины как-нибудь отхирургировать нос* («Кривое зеркало»); *Это такой блокбастер, что его никаким блокбастером не переблокбастеришь!* (видеожурнал «Фитиль»); *Некоторые тети себя урюшивают до такой степени...* («Модный приговор»); бел. *Пайду адсправаздачуся* (разг. речь).

На основе приемов языковой игры – каламбура и паронимической аттракции – возникают слова-ребусы, разгадка которых кроется в контексте (рус. *Юрий Башмет удачно заГРЭМИровался* («Известия», 12.02.08); *Не есть – это значит унижаться, а есть – это значит убольшиваться* («Городок»), *Украине опять ЮЛить? Тимошенко затмит и Ющенко, и Януковича*). Дополнительные элементы в семантике окказиональных глагольных новообразований, связанные с возрастом, полом, социальным положением участников речевой ситуации, способствуют усилению прагматического эффекта и осуществлению специализированных функций коммуникации – установлению контакта между собеседниками и регулированию их отношений.

Несмотря на периферийность и некоторую “искусственность”, мотивированные именами окказиональные глаголы способны вступать в синтагматические и парадигматические связи с языковыми единицами; Так, они присоединяются к ЛСГ (рус. уз. *вальсировать, твистовать* и неуз. *рэповать, рок-н-роллить*; бел. уз. *кушнерыць, цяслярыць* и неуз. *друкарыць, брыгадзірыць*), пополняют синонимические ряды (рус. уз. *шалить – хулиганить* – неуз. *хулиганствовать – бандитствовать*; бел. уз. *прыадзецца – неуз. прыкасцюміцца – прыбарахліцца*), образуют антонимические пары (рус. уз. *позорить – неуз. почитать*; бел. уз. *п’яніць – неуз. цявразіць*). Данные примеры свидетельствуют о системообразующей роли словообразовательных инноваций в языке.

Тесное взаимодействие литературного языка с разговорной речью приводит к постепенному вхождению в узус новообразований, отвечающих языковым законам и потребностям времени. Важное значение при этом имеет номинативная нагруженность дериватов, формальное соответствие их возможностям системы, высокая степень употребительности (рус. *пиарить* зафиксирован 9 раз, *мониторить* – 4 раза, *позиционировать* – 3 раза), а также “ослабление стилистической прикрепленности” [7, 151–152].

Таким образом, словообразовательные инновации (в частности, окказиональные отыменные глаголы) играют исключительную роль в языке: они свидетельствуют о его деривационных потенциях и продуктивности определенных моделей словообразования, способствуют обогащению языковой семантики, участвуют в процессах номинации и коммуникации, а также расширяют стилистические и изобразительные ресурсы языка.

Литература

1. Намитокова, Р.Ю. Авторские неологизмы: словообразовательный аспект / Р.Ю. Намитокова. – Ростов-на-Дону, 1986.
2. Лыков, А.Г. Окказионализм и языковая норма / А.Г. Лыков // Грамматика и норма. – М., 1977.
3. Рацибурская, Л.В. Новообразования в средствах массовой информации как способ отражения современной российской действительности / Л.В. Рацибурская, И.Ю. Первухина // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. Серия Филология. – Вып. 1(5). – 2004.
4. Волков, С.С. Неологизмы и внутренние стимулы языкового развития / С.С. Волков, Е.В. Сенько // Новые слова и словари новых слов / отв. ред. Н.З. Котелова. – Л., 1983.
5. Болотов, В.И. Структура окказионализмов и их функция в тексте / В.И. Болотов // Актуальные проблемы русского словообразования. – Ташкент, 1982.
6. Земская, Е.А. Словообразование как деятельность / Е.А. Земская. – М., 1992.
7. Шведова, Н.Ю. Активные процессы в современном русском синтаксисе / Н.Ю. Шведова. – М., 1966.

Т.А. Вдовина (Брест, Беларусь)

ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ СО ЗНАЧЕНИЕМ НЕДОСТАТОЧНОГО ПОТРЕБЛЕНИЯ ЧЕЛОВЕКОМ ПИЩИ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Одной из насущных потребностей человеческого бытия является потребность в пропитании. Возможности удовлетворения данной потребности у людей являются различными. Это находит свое яркое отражение во фразеологическом составе русского языка, особенно в первичных значениях фразеологических единиц (ФЕ).

Образ бедного, нищенского существования возникает на основе образа жизни впроголодь, что запечатлено в немалом количестве ФЕ, общим для которых выступает значение «систематически недоедать, испытывать острую нужду в пище»: **куска недоедать; перебиваться с куска на кусок; с корочки на корочку; с хлеба на квас; перебиваться с хлеба на квас; перебиваться с хлеба на воду; часом с квасом, порой с водой; сажать на хлеб и (на) воду** («наказывать голодом, лишением пищи, ограничением в пище»); **садиться на хлеб и (на) воду** («лишать себя самого необходимости в еде, ограничивать себя в самом необходимом»); **сидеть на черном хлебе** (устар.), ср.: «Катерина Ивановна пол сама моет и на черном хлебе сидит, а неуважения к себе не допускает» (Ф.М. Достоевский. «Преступление и наказание»)) [4, 155].

Иногда человек сознательно лишает себя самого необходимого и доводит себя до жесточайшей аскезы в питании, чаще всего с целью духовного просветления. Этот факт отражен несколькими ФЕ, восходящими к евангельским текстам: **питаться акридами и диким медом** (из евангельской легенды об Иоанне Крестителе, который жил в пустыне и питался акридами (греч. – род саранчи) и диким медом) [5, 306]; **вкушать от пищи (сидеть на пище) Святого Антония** (в основе лежит легенда о христианском отшельнике Антонии Фивском (III–IV вв.), жившем в пустыне и питавшемся травами и кореньями). Большинству людей такой духовный подвиг недоступен не только в действии, но даже и в понимании. Очевидно поэтому во Фразеологическом словаре русского языка, автором-составителем которого является М.И. Степанова, ФЕ **на антоньевой пище** сопровождается пометой «ирон.» [6, 396].

Усиливается значение образа голодного существования человека ФЕ со значением полного отсутствия или мизерного количества пищи: **ни корки; ни куска; ни зерна** (устар.); **ни маковой росинки; маковой росинки во рту не было; ни на маковое зернышко** (устар.); **ни на маковую росинку; маковое зерно** (устар.) («самое незначительное количество чего-л.»). Высшая степень указанного признака запечатлена в ФЕ **щелкать зубами** (это сокращенный вариант выражения «щелкать зубами, пока другие едят») [6, 590] и ФЕ **дырка от бублика** («совсем ничего»).

Встречаются единичные случаи фиксации ФЕ, в которых состояние живущего впроголодь человека ассоциативно переносится на общее положение дел человека в других жизненных сферах: **есть просят; каши просят; есть просит; каши просит** (о том, что износилось, продырявилось, требует починки, ремонта (сапоги, ботинки и т.п.). Также единичны примеры ФЕ, в которых ассоциация состояния и соответствующего поведения животного переносится на состояние человека: **лапу сосать** «жить очень бедно, впроголодь. Собств.-русс. Первоначальное значение «жить запасами» (в обыкновении медведей жить за счет жировых запасов всю зиму и сосать лапу)» [8]; а также ФЕ **жевать (пережевывать) жвачку**.

Тяжелое нищенское существование подчеркивается в ФЕ **голод и холодный и холодный**. Компоненты **голод** и **голодный**, по всей видимости, не случайно сопровождаются лексемами **холод** и **холодный**. Недостаток пищи вызывает дефицит энергии, что ведет к понижению жизнеспособности организма и сопровождается ощущением холода, озноба.

Еще одна ФЕ с компонентом **голод** примечательна как по компонентному составу и порождаемой им интересной ассоциации, так и толкованием современных значений: **голод не тетка (пирожка не подаст (не подsunет))**: «1. Голодный не соблюдает моральных правил. 2. Когда кто-либо захочет есть, начнет работу» [6, 121]. Если второе значение заключает в себе позитив, то первое из выделенных значений фиксирует негативный аспект человеческого бытия, который может привести к драматическим и даже трагическим последствиям (ср. ФЕ **биться из-за куска хлеба** и т.п.).

В обыденной жизни фразема **голод не тетка** звучит тогда, когда говорят о человеке, который ради утоления чувства голода может съесть все, что угодно, даже то, что не нравится или не предназначено для употребления в пищу. И здесь приходит на ум такой фразеологизм, как **собаку съел** на

чем, в чем. А.В. Жук трактует его современное значение следующим образом: «Приобрел большой опыт, основательные знания. Мастер на что-л.» [1, 458].

В Кратком этимологическом словаре фразеологизмов [8, (1980), 74], читаем: «Собаку съел, а хвостом подавился». Эта поговорка является характеристикой человека, который сделал что-то очень трудное, а потом споткнулся на пустяке. Такая метафорическая характеристика возникла на базе первоначального (прямого) значения поговорок (мясо собак невкусное, собак не едят, съесть целую собаку если не невозможно вовсе, то действительно чрезвычайно трудно). Современное значение возникло уже у аббревиатуры: тот, кто сделал или может сделать что-либо очень трудное, является, несомненно, мастером своего дела» [8].

Почему же ФЕ **собаку съест** означает обретение большого опыта и мастерства? По утверждению Дж.Дж. Фрэзера, первобытный человек не проводит четкой разграничительной линии между собой и некоторыми видами животных. Многие животные представляются ему ни в чем не уступающими и даже превосходящими его не только в том, что касается грубой физической силы, но также и в отношении умственных способностей [7, 696].

Об амбивалентности «образа собаки в славянской культуре (в первую очередь, русской и белорусской)» наряду с другими исследователями свидетельствует и В.А. Маслова и приводит много интересных фактов. Вот некоторые из них: «У многих индоевропейских народов существовало отношение к ней как к животному, наделенному божественной силой: «Собака – символ смерти, хтонических и лунных божеств и олицетворяется триадой «земля – вода – луна». Таким образом, с одной стороны, с собакой связано доброе начало и это нашло отражение в картине мира и языке славян: **собачья верность, собачья преданность** и др.; а с другой стороны, собака – воплощение зла: **собачья злоба; как собаку** («без всякой жалости»); бел. **распицца на сабачую пугу** («совершенно»); **хоць на сабаку вылі** («о невкусной еде») и т.д. [3].

Семантика второго ряда фразеологизмов формируется с учетом того, что в мифологической картине мира славян собака занимает крайне низкое положение и причисляется к нечистым существам, более того, в народном сознании она часто отождествляется с дьяволом.

Русские крестьяне вплоть до XX века не пускали собаку в избу, которую она якобы способна осквернить; нечистое тело похороненной собаки вызывало гнев земли и вело к бедствиям, поэтому собаку нельзя было хоронить. Соответственно хоронили собак в укромных местах, найти которые было трудно. Отсюда фразеологизм **где собака зарыта** в значении «раскрыть первопричину событий, причину бедствия». Верой в нечистоту собаки объясняется до сих пор сохранившееся поверье, что, если ребенок съест кусок хлеба, обнюханный собакой, он заболеет.

Поскольку собака связана с загробным миром, она обладает способностью чутко чувствовать демонов и предвещать смерть, с этим связана следующая примета: если собака воет по ночам, это к смерти; поедание собачьего мяса как бы приобщало человека к вешим способностям (Успенский, 1970), отсюда фразеологизм **съесть собаку**, глагол **насобачиться** («сделаться опытным»)» [3, 55–56].

Представляется вполне уместным использование еще одной обширной цитаты, заключающей в себе интереснейший материал в плане раскрытия мифологической символики образа собаки. В.И. Коваль в своем исследовании делает акцент именно на позитивных свойствах, которые собака символизирует в мифологических представлениях человека: «Собака в мифологических поверьях и представлениях восточных славян наделялась магическими свойствами: даром предвидения, способностью предсказывать судьбу и отгонять нечистую силу.

<...>Характерной в этом отношении является белорусская «быличка» про собаку, которая благодаря тому, что видит нечистую силу, будит своего хозяина в тот момент, когда к нему приближается черт. Н.М. Никольский в книге «Животные в обычаях и верованиях белорусского крестьянства» писал: «Собака считается защитником от злых духов: последних отгоняет собачий лай, ее кровь, шерсть, череп, даже имя». Близкое к этому свидетельство «чертогонных» способностей собаки находим у А.М. Афанасьева: «Собака чует присутствие нечистых духов, чувствует приближение Чумы и Смерти и бросается на них, как верный страж своего хозяина».

Характерно, что в народных поверьях собака наделяется такими же возможностями противостояния нечистой силе, что и петух: «Петух и собака, по верованиям белорусского крестьянства, охраняют двор и дом от всякого лиха и от нечистой силы. Когда последняя ночью

захватит в свои лапы человека, так достаточно запеть петуху или залаять собаке, чтобы нечистая сила сейчас же покинула свою добычу и исчезла» (Н.М. Никольский).

Интересное поверье, связанное со способностью собаки отличать добрых людей от злых, приводит в своей книге «Прымкі и забабоны беларусаў-палешукоў» А.К. Сержпутовский: «Собаки лают только на лихого человека. Поэтому тем сватам отказывают, на которых очень бросаются собаки. Да и сами сваты, как увидят, что на них очень лают собаки, быстрее идут дальше мимо двора девушки».

Исключительная роль собаки в жизни человека определяется в «Легенде про хлебный колос», известной не только славянам, но и многим другим народам мира. В ней рассказывается о древних временах, когда хлеба у людей было очень много и жили они очень богато, потому что зерна хлеба было достаточно, а колос был необычный: он рос от самой земли, зерна покрывали весь стебель. Но люди не ценили такого богатства и обходились с хлебом небрежно. Господь Бог, который в это время ходил по земле в виде нищего, не единожды убеждался в безразличном, неуважительном отношении людей к хлебу. Бог решил покарать неразумных наследников Адама и Евы, лишив их волшебного колоса, а значит, и хлеба. Он взял в руки хлебный колос и начал обрывать зернышки снизу доверху. Но тут собака (в других верованиях – собака вместе с котом) попросила Бога смилостивиться и оставить на колосе немножко зерен – «собачью долю». Бог так сделал, оставив зерна на самом вершине и создав тем самым колос в его современном виде. Так, благодаря собаке, через «собачью долю» люди, как свидетельствует эта легенда, имеют возможность выращивать и собирать зерно, печь из него чудесный продукт – хлеб.

Как признание заслуг собаки перед человечеством сохранился древний обычай кормить собаку первым хлебом нового урожая. Названный обычай – совет был, в частности, записан А.К. Сержпутовским: «Как сядешь за стол, то первый кусок дай собаке, пусть она съест. Ибо не знаем, через чью милость живем. Мы живем благодаря той доле, что Бог дал собаке» [2, 137–138].

Таким образом, согласно легенде собака к процессу питания человека имеет непосредственное отношение, сохранив для него возможность потребления «хлеба насущного». С хлебом связана ФЕ, наличие которой в языке может вызвать, на первый взгляд, недоумение у носителей языка. Это ФЕ **нужда заставит (научит) калачи есть**. Казалось бы, о какой нужде может идти речь, если есть калачи? Недоумение проходит при знакомстве с этимологией данной ФЕ.

Как уже было упомянуто, 2-е значение ФЕ **голод не тетка** гласит: «Когда кто-л. захочет есть, начнет работу». Это утверждение прослеживается и в ФЕ **нужда заставит (научит) калачи есть** [8, (1979), 91]: «бедность, необходимость научит быть изобретательным, неприхотливым и т.п. Собств.-русс. Нужда заставляла крестьян северных губерний России отправляться на заработки в южные губернии, где пекли пшеничный хлеб (калачи), в отличие от жителей севера, пекших хлеб из ржаной муки» [8].

Единицей, как бы переходной в семантическом отношении между выражением значений жизни впроголодь и «сытой» жизни, является ФЕ **заморить червячка** («перекусить, слегка утолить голод; слегка закусить» [8, (1981), 65]. Эта ФЕ обозначает процесс питания именно в своем вторичном значении, а не в первичном. Ср.: «**Заморить червячка** – слегка закусить. Восходит к франц. *tuere le ver* «выпить натошак рюмку спиртного (буквально: «убить червя»)». По народным представлениям, выпивка натошак избавляет от глистов. Ср. просторечное **тюкнуть** – «выпить», «убить» (от *tuere* [тюэ])» [8].

Обретение человеком определенного опыта породило к жизни и фразеологическую сентенцию **не до жиру (быть бы живу)** – «не до богатства, не до роскоши, лишь бы выжить, иметь самое необходимое. Искон. «Жир» здесь в устаревшем значении «нажива, добыча, богатство, имущество» [8]. Результатом является осознание человеком истинных ценностей по принципу «Мудрому достаточно!»

Поэтому как «что-л. желанное, крайне необходимое, редкое» [5, 227], «что-л. ценное, желанное, чего с большим нетерпением, сильным желанием, очень сильно (ждут, ожидают, жаждут и т.п.)» [8] выделяются значения во фраземах **манна небесная** («пища, падавшая с неба для евреев, странствовавших по пустыне в поисках земли обетованной»); **как (будто, точно, словно) манны небесной** ждать, жаждать и т.п.). Хотя, как отмечается во Фразеологическом словаре русского языка, питаться **манной небесной** – значит «недоедать, не имея достаточно пищи» [5, 306]. Однако, на наш взгляд, компонент «небесная» придает всей единице положительный смысл, подчеркивая духовную сущность данного продукта и указанного способа питания: недоедать – значит давать возможность для насыщения более тонких энергетических структур человека.

Таким образом, даже самый беглый взгляд на прототипы значений ФЕ какой-либо определенной тематики подтверждает, что фразеология – это уникальный лингвокультурологический источник познания мира и человека, который дает возможность при исследовании какой-либо отдельной, даже «микроскопической» темы вскрыть целый массив явлений, которые могли быть положены в основу возникновения первообраза той или иной фразеологической единицы.

Литература

1. Жуков, А.В. Лексико-фразеологический словарь русского языка / А.В. Жуков. – М. : АСТ : Астрель, 2003. – 603, [5] с.
2. Коваль, У.І. Народныя ўяўленні, павер'і і прыкметы : даведнік па ўсходнеславянскай міфалогіі / У.І. Коваль. – Гомель : Беларускае Агенцтва навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 1995. – 180 с.
3. Маслова, В.А. Преданья старины глубокой в зеркале языка / В.А. Маслова. – Минск : Пейто, 1997. – 128 с.
4. Фразеологический словарь русского литературного языка конца XVIII – XX в. : в 2 т. / под ред. А.И. Федорова. – Новосибирск : Наука. Сиб. отд., 1991. – Т. 2. – 274 с.
5. Фразеологический словарь русского языка / сост. Л.А. Войнова и др.; под ред. А.И. Молоткова. – М. : АСТ : Астрель, 2006. – 524, [4] с.
6. Фразеологический словарь русского языка / сост. М.И. Степанова. – СПб. : Виктория плюс, 2003. – 608 с.
7. Фрэзер, Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Дж.Дж. Фрэзер. – М. : Эксмо, 2006. – 960 с.
8. Шанский, Н.М. Краткий этимологический словарь русской фразеологии / Н.М. Шанский, В.И. Зимин, А.В. Филиппов // Рус. яз. в шк. – 1979. – № 1–6; 1980. – № 1–2; 1981. – № 4.

И.Ю. Вераквич (Мозырь, Беларусь)

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОВРЕМЕННОЙ КОМПАРАТИВИСТИКИ

На современном этапе одним из приоритетных направлений в литературоведческой науке является сравнительное изучение литератур. Изолированное изучение произведений, авторов, литературных школ, направлений не может дать не только исчерпывающих, но и относительно полных, надежных результатов. Широкий круг вопросов, охватывающий различные формы международных литературных отношений определяется в зарубежном литературоведении термином «компаративистика». Словарь иностранных терминов дает следующее определение вышеуказанного понятия: «Компаративизм» [от лат. *comparativus* сравнительный] – сравнительно-исторический метод в литературоведении (установление сходства, путей миграции и исторического развития образов, сюжетов в произведениях литературы и фольклора разных народов).

Таким образом, компаративистика возникла из стремления познать литературный процесс в более широком межлитературном контексте, в результате чего последовало нарушение границ одной литературы и изучение связей и схождений первоначально в пределах нескольких литератур этнически, географически и лингвистически близких народов, а в конечном итоге – в рамках мировой литературы. Необходимость теоретического обоснования предмета сравнительного изучения и стремление четко определить его место в системе литературоведения обусловлены нынешним состоянием теории и практики литературной компаративистики. В этой области была проделана большая работа. Но все же существует ряд проблем, с которыми сталкивается практика, от их решения зависит дальнейшее развитие рассматриваемой отрасли.

В области терминологии сравнительного литературоведения господствует сплошной хаос. Разговор идет даже не о различном обозначении общепринятых и изученных явлений, а о терминологической несогласованности из-за неясного теоретического объяснения некоторых понятий. Вот почему проблема терминологии должна рассматриваться во взаимосвязи с выяснением предмета компаративистики. Так, И.Г. Неупокоева предлагала заменить старую формулировку «сравнительное литературоведение» понятием «взаимосвязи и взаимодействия литератур». В.М. Жирмунский рассматривал двустороннюю связь литератур и рекомендовал употреблять понятие «литературные связи и взаимодействия». Ф. Вольман настаивал на использовании терминов «сравнительное литературоведение», «сравнительная литература» и более приемлемого варианта – «сравнительный метод».

Словацкий ученый Д. Дюришин, автор трудов «Из истории и теории литературной компаративистики», «Проблемы литературной компаративистики», «Теория сравнительного изучения литературы», утверждал, что правомернее было бы употреблять термины «сравнительный подход» или «сравнительное изучение». Исследователь осуждает тех теоретиков, которые выступали против понятия «литературная компаративистика», и подчеркивает: нельзя давать запрет на этот вполне точный термин только потому, что прежние компаративисты делали односторонние выводы.

Дюришин трактует компаративистику еще и как один из аспектов изучения, необходимый для достижения общей цели литературоведения, следовательно, присутствующий и в конкретно-историческом, и в теоретическом исследованиях [1, 13]. Целью литературной компаративистики является выяснение типологической и генетической сущности литературного явления (художественные тропы, творческое наследие авторов, литературные школы, жанры, стили), «раскрытие внутренних закономерностей, присущих литературному явлению как историческому феномену и одновременно как литературному факту вообще, без учета его конкретно-исторической обусловленности» [1, 69].

Серьезный вклад в решение многих проблем компаративистики внесли русские ученые. Крупнейшим представителем сравнительного литературоведения в европейской и русской науке XIX века был академик А.Н. Веселовский, в работах которого сравнительное литературоведение из частной проблемы «влияний» и «заимствований» выросло в принципиально новую установку исследования, направленного на раскрытие закономерностей историко-литературного процесса в их обусловленности с общими закономерностями социально-исторического развития.

Советское литературоведение внесло ряд конструктивных предложений в разработку вопросов сравнительно-исторического и теоретического изучения литературы. Рассматривались связи русской литературы с литературами других народов СССР. Внимание ученых неизменно привлекало к себе вопрос о роли русской классической литературы в истории мировой культуры. В изучении международных связей русской литературы многое сделано М.П. Алексеевым, Т.Л. Мотылевой, А.Н. Николюкиным, Ю.И. Сохряковым и др. авторами. Широкой и творческой постановкой вопроса о национальном своеобразии и мировом значении русской литературы отмечены работы Б.И. Бурсова, Г.Н. Куприяновой, Г.П. Макогоненко, В.М. Жирмунский, И.Г. Неупокоева, Н.И. Конрад и др. стремились к комплексному охвату литературных фактов, раскрывали плодотворность международных литературных связей, не забывая о сложности и многообразии форм, в которых они осуществлялись и осуществляются.

Решая важные вопросы истории мировой литературы в целом и их различных национальных аспектах, исследователи опирались на опыт различных литератур мира, обращались к сравнению между ними, соблюдая принцип конкретно-исторического подхода к каждой из них. Было также подчеркнуто, что изучение международных отношений, сравнительное изучение литератур мира входят в науку о литературе, помогают выяснению общих закономерностей развития литературного процесса.

Итак, мы видим, что проблематика межлитературного общения, сформулированная запросами современности, превратилась в один из актуальных объектов литературоведения. Не менее важно то, что была создана Международная ассоциация литературной компаративистики. Проблемы взаимосвязей и взаимодействия литератур становятся в центре внимания ученых на проведенных форумах, конференциях.

Что касается Беларуси, то компаративистские исследования развиваются здесь с 70-х годов XX века и имеют свои традиции. Известными исследователями в этой области являются Г.Е. Адамович, П.А. Васюченко, В.А. Коваленко, В.М. Конан, В.П. Рагойша и др. Основным объектом изучения долгое время были родственные славянские литературы, однако сейчас на современном этапе поисковое поле значительно расширяется. Белорусскую литературу в контексте мировой изучали и изучают преподаватели зарубежной литературы БГУ И.В. Шабловская, Е.А. Леонова, Е.Д. Малюкович. Необходимо отметить интерес молодых исследователей к проблемам сравнительного литературоведения (А. Бутырчик, А. Данильчик).

Традиционным стало проведение международных конференций, посвященных вопросам компаративистики на базе Гродненского и Белорусского государственных университетов.

Необходимо отметить, что в области сравнительного литературоведения в настоящее время многие фундаментальные теоретические вопросы – и это не раз отмечалось ведущими

исследователями – находятся в дискуссионном состоянии. По мнению А.С. Бушмина, «проблема сравнимости – одна из сложнейших в литературоведении».

Среди ученых-компаративистов нет единого мнения в вопросах о типах литературных связей, о принципах сравнения литературных явлений в разных странах и регионах. Нам, однако, представляется наиболее близкой к истине точка зрения В.М. Жирмунского, выделившего четыре основных аспекта сравнительного изучения, которым соответствуют четыре типа литературных связей и схождений:

- простое сопоставление литературных явлений;
- историко-типологическое сравнение;
- историко-генетическое сравнение;
- сравнение, которое установило генетические связи между явлениями на основе культурных взаимодействий [2, 253].

Следует признать основополагающим мнение ученого о том, что в сравнительном изучении литератур ведущая роль должна принадлежать историко-типологическому сравнению в отличие от сравнительного языкознания, где определяющим является метод историко-генетический.

Определяющее место историко-типологическому сравнению литературных фактов отводит Н.И. Конрад, обращающий внимание на необходимость изучения многообразных связей между литературами разных народов. И.Г. Неупкоева сводит обширные связи, существующие между различными национальными литературами, к 2-м основным типам, которые можно назвать связями контактными и связями по исторически обусловленному сходству литературных процессов (типологические).

Контактные взаимосвязи заключаются в художественных переводах, заимствованиях, интерпретациях заимствованных сюжетов и образов, на основе чего происходит расширение «золотого фонда» мировой классики. Этот тип взаимосвязей проявляется также во влиянии идей одних авторов на идеи других, во взаимообогащении литератур общечеловеческими образами и тематикой.

Наряду с контактными литературными связями в историко-литературном процессе важно отметить связь более сложную, идущую не по линии прямых или опосредованных общений двух или более литератур, а по линии единства мирового исторического процесса. Это те многочисленные случаи, когда сходные явления в литературе разных народов возникают не в результате контактов, а как результат самостоятельного развития на схожей исторической основе.

Следует согласиться с точкой зрения И.Г. Неупкоевой о том, что по самой своей природе контактные и типологические связи различны. Однако это различие не исключает, а даже предполагает их диалектическое единство. Имеются в виду те нередкие случаи, когда тот или иной автор, с одной стороны, испытывал определенное влияние другого писателя, с другой – независимо от этого писателя создавал произведения, в чем-то родственные ему.

Так, например, рассматривая значение творчества Ф.М. Достоевского для зарубежной литературы XX века, мы видим, что во многих случаях, когда наблюдается явное влияние русского классика, обнаруживаются также и произведения, созданные тем же зарубежным писателем независимо от Достоевского, но внутренне родственные автору и соприкасающиеся в чем-то с его творчеством. Такое переплетение контактных и типологических связей в творчестве одного и того же художника говорит о духовной близости Достоевского и данного писателя.

Д. Дюришин считал, что современная компаративистика выдвигает на первый план именно типологические схождения в литературном процессе [1, 18]. В отличие от сравнительно-исторического подхода к литературе типологическое ее изучение предполагает выяснение не индивидуального своеобразия литературных явлений и не просто их сходных черт, а раскрытие тех принципов, которые позволяют говорить об известной литературно-эстетической общности, о принадлежности данного явления к определенному типу, роду.

Итак, мы видим, что международные литературные общения – сложный и многоплановый процесс, предполагающий, с одной стороны, разнообразные контактно-генетические связи, с другой – типологические схождения, соответствия, аналогии, порождаемые действием общих и близких факторов общественного, культурного и художественного развития.

Литература

1. Дюришин, Д. Теория сравнительного литературоведения / Д. Дюришин. – М., 1979.

2. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В.М. Жирмунский. – М., 1979.
3. Конрад, Н.И. Запад и Восток / Н.И. Конрад. – М., 1966.
4. Неупокоева, И.Г. Проблемы взаимодействия современных литератур / И.Г. Неупокоева. – М., 1963.

И.Ю. Вераксих,

И.В. Шульженко (Мозырь, Беларусь)

УРБАНИСТИЧЕСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА И Н.В. ГОГОЛЯ

Ф.С. Фицджеральд является одним из крупнейших американских прозаиков первой четверти XX века. Наряду с Т. Драйзером, Ш. Андерсоном, Э. Хемингуэем, У. Фолкнером этот писатель выступал как тонкий, самобытный художник, без творчества которого трудно представить «литературную карту» США. Не принимая во внимание лучшие произведения Фицджеральда («Великий Гэтсби», «Ночь нежна», «Сказки Века Джаза» и др.), невозможно не только составить полное представление об американском литературном процессе 20–30-х годов XX века, но и проследить важные закономерности развития критического реализма в американской литературе.

Путь Фицджеральда – одна из самых драматических страниц в истории американской литературы XX века. И эту драму, эти взлёты и падения нельзя объяснить одними лишь особенностями писателя, тягостно сказавшимися на его человеческой и творческой судьбе. Он был сыном своей эпохи и своей страны – Америки «джазового века», получившей такое название от заглавия одного из сборников новелл автора («Сказки Века Джаза»).

Именно Фицджеральд сумел показать в своих лучших произведениях и на самом высоком уровне последствия страшных исторических потрясений – первую мировую войну, «великую депрессию» – выпавших на долю его ровесников-американцев, утрату веры в «американскую мечту», иллюзорность понятия «американский образ жизни».

В настоящее время накоплен значительный критический материал о творчестве писателя, о чём свидетельствуют работы А. Майзенера, Э. Тернбулла, К. Кросса, А. Зверева и Ю. Лидского. Однако ряд вопросов фицджеральдистики ещё ждёт своих заинтересованных исследователей. Один из них – Фицджеральд и творчество Н.В. Гоголя. Несколько ценных замечаний в монографиях Т. Мотылёвой, Д. Затонского, В. Кухалашвили – вот, пожалуй, исчерпывающий список литературы, посвящённой выявлению взаимосвязей в творческих системах американского и русского писателей.

Что касается истории изучения этого вопроса на Западе, то учёные пошли по одному, на наш взгляд, ложному пути: они попытались зафиксировать отдельные случаи тематических переключек в произведениях Фицджеральда и Гоголя без какой-либо дифференциации. В результате оказался собранным материал, который не позволил утверждать, что художественное мышление Фицджеральда складывалось под воздействием Гоголя, так как найденные параллели (а часто случайные совпадения) затрагивали не основополагающие принципы построения мира, а самые поверхностные уровни текста. Принимая во внимание неразработанность данной темы, мы не ставили перед собой задачу исчерпать все её возможности, а ограничились лишь попыткой выявления типологических сходжений в творчестве Фицджеральда и Гоголя, в частности, как преломляется урбанистическая тема в их произведениях.

Изображая город, и Фицджеральд, и Гоголь создают особую атмосферу, таинственную и в то же время трагическую, пронизывающую структуру произведений «Невский проспект» и «Великий Гэтсби». Собственно фантастических атрибутов в их «чистом виде» в романе Фицджеральда нет. Их нет и в «Невском проспекте» в отличие от других «петербургских повестей» Гоголя. Но, как отмечает Ю. Покальчук, «сама атмосфера произведения говорит о необычности того, что происходит, о предчувствии неожиданного, «чуда», когда сама действительность выглядит зыбкой, призрачной, расплывчатой, иными словами почти фантастической»: «Он лжёт во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущённою массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях, и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё в ненастоящем виде» [1, 44].

В известной мере подобный, почти незаметный сдвиг реальности, создающий особую атмосферу романа, наблюдаем и в «Великом Гэтсби»: «Уэст-Эгг я до сих пор часто вижу во сне. Это скорее не сон, а фантастическое видение, напоминающее ночные пейзажи Эль Греко: сотни домов банальной и в то же время причудливой архитектуры, сгорбившихся под хмурым, низко нависшим небом, в котором плывёт тусклая луна; а на переднем плане четверо мрачных мужчин во фраках несут носилки, на которых лежит женщина в вечернем белом платье. <...> В сосредоточенном безмолвии мужчины сворачивают к дому – это не тот, что им нужен. Но никто не знает имени женщины, и никто не стремится узнать».

После смерти Гэтсби я не мог отделаться от подобных видений; всё представлялось мне в уродливо искажённых формах, которые глаз не в состоянии корректировать» [2, 428].

Фицджеральд, как и Гоголь, не часто вводил конкретные элементы фантастического, но в то же время импрессионизм и гротеск создавали почти фантастическую атмосферу, что в совокупности становилось эмоциональной доминантой, обостряло и социальное звучание таких совершенно разных произведений, как «Невский проспект» и «Великий Гэтсби».

Образ Нью-Йорка в «Великом Гэтсби» многозначен. С одной стороны, он выступает как конгломерат Соединённых Штатов, в котором «длинным белым пирогом протянулись одинаковые многоквартирные дома» [2, 905], с другой – в такой ипостаси он занимает некое «промежуточное» место между двумя другими, резко контрастирующими образами – «Долины Шлака» и нетронутого лона «нового» мира.

Петербург Гоголя – место действия всех его повестей. Но это совсем иной город, который был известен по произведениям предшествующих автору поэтов и писателей. Гоголь продолжил пушкинскую традицию (сочетание величия «Петра творенья» с ощущением неблагополучия в самодержавной России), но сделал это своеобразно, в значительной степени опираясь на свой личный опыт.

Приехав 20-летним юношей в столицу, он пережил тяжёлое разочарование. Будущий писатель увидел Петербург совсем не таким, каким он представлялся его романтическому воображению. Северная столица поразила Гоголя картинами глубоких общественных противоречий и трагических социальных контрастов. Люди, нравы, обычаи – на всём лежал отпечаток особой «физиогномии» Петербурга, города, в котором человеческие отношения искажены, всё показное, фальшивое, торжествует пошлость и гибнет талант.

Гоголь делает Петербург сквозным героем своих произведений. Петербург не просто фон, на котором происходят события, не внешняя рама сюжета. Он играет важную роль в композиционной структуре «петербургских повестей». Вот почему образ Петербурга очень существенен для понимания идейной и эмоциональной атмосферы всего цикла. Гоголевский Петербург предстаёт перед нами как воплощение всех безобразий и несправедливостей, творящихся в николаевской России. Это город, где «кроме фонаря, всё дышит обманом» («Невский проспект»); город, где разыгрывается драма одаренного художника («Портрет»); город, где происходят удивительные происшествия с чиновниками Ковалёвым («Нос») и Поприщиным («Записки сумасшедшего»); город, в котором нет житья бедному, честному человеку («Шинель»). Гоголевские персонажи сходят с ума или погибают в неравной борьбе с жестокими условиями действительности.

Как и в произведениях Фицджеральда (речь идёт об изображении Нью-Йорка), образ Петербурга в восприятии Гоголя всегда двойственен, внутренне контрастен. По сути, и у Фицджеральда, и у Гоголя нет в произведениях единого образа столицы. Богатые и бедные, беспечные бездельники и горемыки-труженики, преуспевающие пошляки и терпящие крушение романтики – каждая частица Петербурга и Нью-Йорка имеет две стороны. И их обе тщательно исследуют русский и американский писатели. Город у авторов выступает то суетно-мелочным, давящим оттенками серого и ослепляющим внезапной феерией ярких красок, подобно Петербургу Гоголя и Нью-Йорку Фицджеральда, то выступает мёртвым и мрачным, туманным или раскалённым лучами солнца, подобно Долине Шлака в «Великом Гэтсби» или кварталу для разнородного петербургского отребья в «Портрете». И жителям этих мест писатели дали идентичную идеальную характеристику – шлаковые (Фицджеральд) и пепельные (Гоголь) человечки. И не ради того, чтобы унижить, настроить читателя на определённое их восприятие, а для того, чтобы показать всю серость, аморфность этих внешне живых, но душевно мёртвых людей. И за этими людишками с презрением смотрят глаза – живые, леденящие с портрета в одноименной повести Гоголя, и выцветшие на щите у дороги в «Великом Гэтсби». Блеклые и пустые глаза доктора Эклберга, являясь лишь рекламой, в то же время олицетворяют для владельца гаража, Уилсона, всевидящее око Господа Бога.

Таким образом, и русский, и американский писатели в своих произведениях подчёркивают трагикомическую нелепость жизни большого города и его дегуманизирующее воздействие на человека.

Типологическое сходство в разработке урбанистической темы Фицджеральдом и Гоголем predetermined не в последнюю очередь тем, что реалистическое искусство обладает важной особенностью: вскрывает объективные социальные и этические закономерности бытия.

Литература

1. Гоголь, Н.В. Невский проспект / Н.В. Гоголь // Собр. соч. : в 7 т. / Н.В. Гоголь. – М., 1966. – Т. 3.
2. Фицджеральд, Ф.С. Великий Гэтсби / Ф.С. Фицджеральд // Собр. соч. : в 3 т. / Ф.С. Фицджеральд. – М., 1984. – Т. 2.

I.A. Воран (Мінск, Беларусь)

КАМУНІКАТЫЎНАЯ МАДЭЛЬ УЗАЕМААДНОСІН ГЕРОЯ З ЗЯМЛЁЙ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ЁКРАЇНСКАЙ І БЕЛАРУСКАЙ МАЛОЙ ПРОЗЫ ПАЧАТКУ ХХ СТАГОДДЗЯ)

Этнапрастора займае значнае месца ў працэсе мадэлявання нацыянальнай карціны свету: прырода, клімат, асаблівасці ландшафту, акаляючае асяроддзе – усё тое, што складае нацыянальную прастору, у якой народ сцвярджае сваё гістарычнае быццё, мае найпершае ўздзеянне на фармаванне нацыянальнага светапогляду, самабытнага ладу і стылю мыслення. Шматлікія даследчыкі (Г.Гачаў, В.Яніў, С.Андрусіў, С.Санько, Л.Гаранін, І.Чарота і інш.) падкрэсліваюць фундаментальную ролю адметных асаблівасцей тэрыторыі ў працэсе станаўлення спосабу існавання пэўнага этнасу, форм грамадска-палітычнага, эканамічнага і культурнага яго ўладкавання, псіхалагічных яго рыс. Нацыянальная прастора, зямля, выступае, такім чынам, як “апрычоны семіятычны аб’ект” (тэрмін С.Санько), сакральны дэтэрмінант нацыянальнага быцця.

У структуры беларускага і ўкраінскага светапогляду зямля ўспрымаецца як цэнтр сялянскага светапарадку, аснова асноў чалавека, што вызначае яго дабрабыт, вымярае маральныя якасці і фізічныя здольнасці. Прывязанасць да зямлі мае, найперш, духоўную аснову: гэта імкненне метафізічна вызначыцца, жаданне прывесці сваё жыццё ў адпаведнасць са сваёй сутнасцю, магчымасць адчуваць сябе самастойна, незалежна. Характар узаемаадносін сяляніна з зямлёй у значнай ступені вызначаецца асаблівасцямі нацыянальнай прасторы (ландшафтнымі, кліматычнымі, агранамічнымі): якасцю глебы, аб’ёмам тэрыторыі, прыдатным для асваення, яе падатлівасцю і ўрадлівасцю. Так, беларуская прастора вызначаецца ўмераным кліматам з досыць кароткім вегетатыўным перыядам, зямлёй з такой жа ўмеранай ўрадлівасцю, акружанай шматлікімі балотамі і пушчамі, асваенне якой вымагае працавітасці, цяроўнасці і настойлівасці. У апавяданні “Над крывавымі разорамі” Цёткі яскрава адлюстраваны характар узаемаадносін зямлі з героем праз хрысціянскую сімваліку:

Спаў, як пласт, упоперак загона з раскінутымі рукамі. Ліцо было бледна, губы чорны ад смагі, дыхаў ён часта і з якімсь хрыпам. Здалёк выглядаў на чалавека, каторага вот-вот раскрыжавалі і прыбілі да зямлі, і так ён паволі канае... [6, 93].

Асваенне-касмязаванне зямлі праз штодзённую цяжкую працу ўспрымаецца як неабходная ўмова жыцця чалавека, здабывання ім сваёй сутнасці, самасці. Яна патрабуе ад сяляніна аддачы ўсіх магчымых фізічных і маральных сіл, усёпаглынаючай ахвярнасці. Таму ў якасці характарыстыкі ўзаемаадносін беларуса з зямлёю выразна праступае вобраз крыжа, крыві, якія цесна звязаны з архетыпам Ахвяры і сімвалізуюць сабой кроўную ўзаемасувязь сяляніна з прасторай, якую ён сакралізуе сваёй працай. Паводле народных уяўленняў, “кроў выступае своеасаблівым індыхатарам жыццяздольнасці чалавека” [10, 259], яго паўнаўтварнага існавання. Так, у апавяданні “На зачарованых гонях” З.Бядулі знаходзім вобраз жывой, адухатворанай працай чалавека, зямлі:

Земляроб пры гэтым гнуўся і крактаў. Во-во прыпадзе да гоняў. Во-во зрасцецца з чарназёмам. Во-во і кабылка распластаецца-расцягнецца ракам па барознах на ўсіх чатырох нагах. Глеба іх глыне – і знаку не застаецца... Вялікай прагнасцю дыхала глеба. Яна любіла, калі над ёю рыпалі-хрустелі косці, калі мускулы рабіліся цвёрдымі, як дубовыя сукі, і пругкімі, як сталёвыя спружыны. Яна любіла, калі гарачая жыжа поту бруднымі ручайкамі разыходзілася па глыбокіх зморшчынах загарэлага твару. Яна любіла, калі шышкі-мазалі глебнага колеру

цёрліся-шараваліся, як брускі, і **фарбаваліся крывёй**. Глеба гадала шчырае замілаванне ад сялянскага болю, натужнасці і асілкасці... [2, 169].

Яны забываліся, што іхні дабрабыт стаіць, як гмах на пяску або на вулкане, і з ранейшым закаханнем ратаяў да сваёй зямелькі, **аблітай іхнім потам і крывёю**, яны браліся за працу... Бо сэрцы і думкі іхнія ўраслі ў гэты кавалак зямлі, што завецца Такароўшчынай, **глыбокімі карэннямі** [2, 142–143] (апавяданне “Дванаццацігоднікі”).

Матыў укаранёнасці, зрастання чалавека з глебай, характэрны не толькі для беларускай, але і ўкраінскай малой прозы пачатку ХХ стагоддзя, і ўзыходзіць да вядомага славянскай міфалогіі архетыпу Сусветнага Дрэва, якое з’яўляецца своеасаблівай воссю свету, увасабленнем гарманічнай светабудовы. Гэта праявілася ў стварэнні вобразнага ланцуга Дрэва – Крыж (геаметрызаваны варыянт Сусветнага Дрэва, паводле У.Тапарова) – Чалавек, кампаненты якога ўзаемазамыняюцца ў структуры твораў, гарманічна аб’ядноўваючы ў адно цэлае фальклорна-міфалагічнае і рэлігійнае светаўспрыманне. “Крыж сімвалізаваў духоўныя аспекты: узыходжанне духа, імкненне да Бога і вечнасці, Космас, святую прастору, ідэю цэнтральнага божышча” [1, 262]. Такім чынам, зямля, праца на ёй становіцца перадумовай духоўнасці чалавека, апанаваннем ім боскай логікі і сэнсу быцця. Яна заўсёды для хлебараба была жывой матэрыяй, надзеленай канкрэтным адчуваннем: яе нельга зняважыць ні словам, ні дзеяннем. Герой навэлы “Ціхі свет” М.Яцкава ў апошняй споведзі сваёй ушаноўвае зямлю, якая служыла яму “верна, як мама дзіцяці”, кожная грудка якой “была прасякнута потам і слязамі” [5, 144], і надзвычайна засмучаецца тым, як нядбайна ставіцца да яе сын. Праца, пахаванне на сваёй зямлі з’яўляецца запарукай прадаўжэння роду, шчаслівай долі яе “зямных” членаў, што выразна разумее герой навэлы “Яна – зямля” В. Стафаніка:

– *Наше діло з землею; пустиш ёй, то пропадеш, тримаеш ёй, то вона всю силу з тебе вігортае, вічерпуе долонямі твою **душу**; ти припадаеш до неї, горбишси, вона з тебе жили вісотує, а за то у тебе отари, та стада, та стоги. І вона за твою силу дає тобі повну хату дітий і внуків...* [4, 161].

Вобраз “раскрыжаванага”, “укаранёнага” чалавека захоўвае ў сабе глыбокі змест: чалавек, здольны да поўнай (духоўнай і фізічнай) самааддачы, адраджаецца-паўтараецца разам з зямлёй, далучаючыся такім чынам да вечнасці, паўтаральнасці ў радавым коле. Таму страту зямлі героі ўспрымаюць як парушэнне гармоніі, як страту быццёвай асновы. Разбурэнне гэтых спрадвечных асноў прыводзіць да разбурэння тоеснасці, самасці. Адарванасць ад традыцый роднай зямлі, народнага светабачання прыводзіць герояў апавяданняў М. Гарэцкага да адчування расколатасці, раздваення душы паміж асаблівым, незразумелым для гарадскога разумення светапарадам, філасофіяй, дзе ёсць месца незразумелым, звышнатуральным рэчам, і рацыянальна вытлумачаным светапоглядам урбаністычнага грамадства (апавяданні «Роднае карэнне», «У лазні»). Трагічна ўспрымаюць страту зямлі такароўцы з апавядання “Дванаццацігоднікі” З. Бядулі: “непрытомныя, счарнелыя, як галавешкі”, страціўшы апору ўласнай светабудовы, “разбрыліся яны па ўсёй ваколіцы”, разляцеліся-рассяліся па свеце, не пакінуўшы за сабой і следу. Праца на зямлі з’яўляецца своеасаблівым сцвярджаннем сябе “тут і цяпер”, запарукай аднаўлення-адраджэння з кожнай новай вясной.

Праца Івана Дзедука (з навэлы “Каменны крыж” В. Стафаніка) на сваім кавалачку зямлі на пясчаным гарбе, “найвышэйшага і найгоршага з усяго вясковага поля”, што дастаўся ад бацькі, нагадвае штодзённы паход на Галгофу. У гаспадара ёсць іншая зямля, больш урадлівая і лягчэйшая для асваення, але купленая ім “за грошы”, што звужвала яе функцыі да забеспячэння чыста матэрыяльна-ўжытковых патрэб. Шанаваў жа ён менавіта тую зямлю, якая дасталася яму ў спадчыну, якую абраблялі яго дзяды-прадзеды, што ўжо само па сабе надавала ёй сакральнага сэнсу, усталёўвала глыбокую сувязь з родам. Таму ад’езд у Канаду, да якога прынудзілі яго дзеці ў пошуках лепшай долі, ён прымае як духоўную смерць, як страту быццёвага стрыжня, на які абавіраўся ягоны Сусвет. Сімвалічна хаваючы сябе і сваю жонку на роднай зямлі, на гарбе сваёй зямлі герой ставіць каменны крыж, на якім высечана яго імя і імя жонкі. Ва ўкраінскай малой прозе сустракаем вобразную апазіцыю “камень – зямля”, суадносную з апазіцыямі “чужына – бацькаўшчына”, “смерць – жыццё”. Так, у апавяданні В. Стафаніка “Яна – зямля” сям’я, ратуючыся ад пагібелі, якую сеюць чужынцы ў роднай старонцы, збіраецца за свет у пошуках прытулку. У размове галавы сям’і бежанцаў і гаспадара хаты, у якой яны заначавалі, адбываецца разгортванне народных уяўленняў пра сакральны змест зямлі і яе ахоўныя функцыі:

*Бог не прыме вас до себе з того **камяня**, але віде перед свої ворота, як вас уб’ють на **ваші зямлі**. Вертайтиси на свою **мнсконьку зямлю**, а там буде Бог вас благословити...* [4, 161].

Падобныя ўяўленні знаходзім у апавяданні “Ліст асуджанага ваякі да сваёй жонкі” В. Кабылянскай, дзе зямля выконвае функцыю абярэга:

...в грудній кишені мав я одробини своєї рідної землі, котру мені батько всунув в кишеню, коли ми прощалися впоследнє, і сказав: “Наколи б ти впаав, хоч би і на чужині, нехай тебе проведе рідна земля і перед бога. Вона свята! [3, 374]

Таму ў навэле “Выводзілі з сяла” В. Стафаніка, людзям, што праводзяць хлопца на службу і загадзя адчуваюць яго пагібель, бачыцца карціна зрубленай галавы, што “ў чужых краях, дзесьці аж пад сонцам, упадзе на дарогу і будзе валяцца”. Таму і гераіня В. Кабылянскай з навэлы “Агравай, сонца!”, смяротна хвора, слабая, вяртаючыся пасля заслання дамоў, спяшаецца адчуць пад нагамі сваю зямлю, каб, пераступіўшы мяжу “чужына-бацькаўшчына”, спакойна, з усмешкай на вуснах памерці. Чужына, “не-прастора” не дае магчымасці да перастварэння-перараджэння праз пасрэдніцтва зямлі, якая з’яўляецца ўлоннем роду. Яна ўспрымаецца як мёртвая, халодная матэрыя, абыякавая да долі чужынца.

Такім чынам, камунікатыўная мадэль узаемаадносін герояў украінскай і беларускай малой прозы пачатку ХХ стагоддзя ў значнай ступені вызначаецца радавым Міфам, які займае цэнтральнае месца ў светапогляднай сістэме славян і адлюстроўваецца ў матыве “ўкаранёнасці” чалавека ў зямлі (у прозе М. Гарэцкага, З. Бядулі, Цёткі, В. Стафаніка, В. Кабылянскай, М. Яцкава). Спецыфіку гэтай мадэлі падкрэслівае архетып Ахвяры, актуалізаваны з дапамогай вобраза “раскрыжаванага чалавека”, які “потам і крывёю” касмізуе Богам вызначаную прастору, што забяспечвае ім узаемааднаўленне, сцвярджае глыбокую, сімбіятычную сувязь чалавека з зямлёй. Раскрыжаваны, укаранёны ў зямлю чалавек рэпрэзентуе спецыфічную мадэль свету паводле прасторавых параметраў “ніз-верх”, “вертыкаль-гарызанталь”. Засяроджанасць на нізе, на зямлі як увасабленні пункту адліку сакральнага быцця, які актуалізуе боскі пачатак у чалавеку і яго імкненне да медытатыўнасці, духоўнага ўзыходжання супрацьпастаўляецца верху, надземнай павярхоўнасці, “перакаціпольнасцю” качавага светаўладкавання і светаўспрымання. У каардынатах вертыкальна разгорнутай структуры ўніверсуму зямля набывае сакральнае значэнне. Такім чынам, пошук спрадвечных асноў нацыянальнага быцця, сапраўднай існасці чалавека, які апынуўся на мяжы стагоддзяў на раздарожжы прапанаваных цывілізацыяй прыярытэтаў і адвечных каштоўнасцей, адлюстраваны ў беларускай і украінскай малой прозе пачатку ХХ стагоддзя праз зварот да стрыжнёвых арыентацый і каштоўнасцей аўтахтоннай культуры.

Літаратура

1. Беларуская міфалогія: Энцыкл. давед. / склад. С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч [і інш.]. – Мінск: Беларусь, 2004.
2. Бядуля, З. Спатканне: абразкі, мініяцюры, апавяданні / З. Бядуля ; уклад., прадм. В.Ю. Дзюнскай. – Мінск: Маст. літ., 2007.
3. Кобылянська, О. Твори : в 5 т. – Київ : Держ. вид-во худож. літ., 1962. – Т. 1.
4. Стефанік, В. Камінний хрест: Новели. – Харків : Фоліо, 2006.
5. Яцків, М. Вибрані твори / М. Яцків. – Київ : “Дніпро, 1973.
6. Цётка. Выбраныя творы / Цётка ; уклад., прадм. В. Коўтун. – Мінск : “Беларускі кнігазбор”, 2001.

Г.Т. Гарипова (Ташкент, Узбекистан)

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Проблема теории жанровой типологии в литературе ХХ века является одной из концептуально значимых в мировой филологии. Освоение новых эстетических форм структурирования художественного текста, наиболее ярко актуализированное в модернистской (неклассической) парадигме художественности в литературе ХХ века, сказывается не только на новых вариантах метафорического моделирования художественной картины бытия (онтологическая модель) и человека (персоналогическая модель), отражающей модернистскую «этическую субъективность», но и на переосмыслении возможностей жанра – одной из доминантных тенденций литературного процесса прошлого века.

Главным стремлением, стоящим за эстетическими и художественно-этическими экспериментами модернистов, было изображение одного духовного и социально-исторического бытия, непостижимого в рамках классического типа мышления. И прозаические опыты в этом

аспекте были много значимее и ощутимее, на наш взгляд, поскольку, в отличие от модернистской поэзии, они раскрывали не только внутреннее пространство человека, ни и самого бытия с его онтологией сознательного и бессознательного, рождая новое ощущение жанра; эта проза формировала новое художественное мироощущение. Потому трансформация прозаической жанровой системы в причинно-следственной обусловленности напрямую связана с общим изменением структуры парадигмы художественности XX века – от моносистемы (господство классического типа художественного сознания) к полисистеме сосуществования в борьбе и единстве двух основных типов (классическое ↔ модернистское) и имманентных микротипов (классицистическое, романтическое, реалистическое ↔ экзистенциальное, символистское, авангардистское, постмодернистское и т.д.).

В русской литературе реконструкция жанровой прозаической системы обозначилась уже в творчестве символистов, и в основном можно выделить две основные тенденции в формировании нового жанрового «эстетического шифра» неклассической прозы. Первая тенденция, обозначив мировоззренческие слияния объективного и субъективного в образе личностно-художественного Я (автор – герой; лирический герой), ознаменовала некоторое родовое смешение лирических жанровых характеристик и эпических критериев. Именно это привело к усилению исповедальности прозы, концептуализации «потока сознания» в стиле, ослаблению фабульно-сюжетной основы текста, доминированию психологической монологичности в прозаических эпических жанрах – рассказе, повести, романе. В ряде произведений («Петербург», «Серебряный голубь», «Комик Летаев» А. Белого, «Огненный ангел» В. Брюсова) это дало общее изменение жанрового ощущения стиля, а в случае с «Симфониями» А. Белого и его же «Лирическими отрывками в прозе» и рассказом «Световая сказка» данная тенденция привела к рождению новых жанрообразований – особый словесно-музыкальный жанр. Позднее в прозе постмодернистов жанровые прозаические эксперименты, синтезирующие в рамках одного текста разные жанровые формы, и вовсе приводят к полной теоретической неопределенности жанровой системы – ее эстетической неоформленности за счет использования «этической субъективности», как правило, в качестве жанрообразующего критерия (например, роман-музей, роман-пунктир, роман-притча и т.д.).

Несомненно, эта тенденция провоцирует и следующую, вторую – размывание внутренних жанровых границ в прозаической системе. Отношения, которые начинают складываться в модернизме между рассказом и романом, достаточно не просты, поскольку обусловлены внутренней перетекаемостью ряда индивидуальных жанровых критериев. Например, «романное мышление» раздвигает в рассказе «пространственную постановку смысла» (по мысли М. Бахтина), а зацикленность на внутреннем углублении одного образа, характерная для рассказа, в романе приводит к пространственной суженности, когда психодействительность доминирует над этической действительностью, – в результате метафора разворачивается в целый и целостный роман.

Трансформация определяющих жанровых критериев в XX веке обусловлена не только структурной перестройкой литературного процесса в связи с появлением и концептуализацией модернистского типа художественного сознания, но и общим эпохальным кризисом иерархической системы миропонимания и новым осмыслением онтологических оснований мира и культуры в целом, в основе которых – ницшеанская идея переоценки всех ценностей в ситуации «многомерного диалога» XX века (теория Хагана).

Отсюда, на наш взгляд, общая модернистская тенденция к развитию дискретности романной художественной структуры внешней формальной (поэтика жанра) и внутренней, имманентно-содержательной (сознание жанра, т.е. романное сознание) имеет свои объяснения, исходя из общей этической заданности эпохи, ведущей к нетрадиционной интерпретации понятия «целостность» и в жанровом отношении. Классический роман, воспринимаемый как органически возникшая целостность (формы и содержания), обычно предстает в инварианте некоего аналога упорядоченного, целостного бытия, обеспечивая гармонию личностного существования и человека в нем.

Цитируя Н. Лейдермана, В. Хализев констатирует, что в этом случае «художественная структура оказывается «мироподобной», а целостность произведения возникает как «эстетическое выражение целостности самой действительности» [4, 155].

Развитие русского романа XX века происходит при взаимодействии реалистических и модернистских тенденций. Понимание проблем современности, проблемы познания человеком себя и окружающего мира было в корне различным. Решающим фактором дифференциации стал онтологический аспект жанра, определяющий специфику притяжения–непритяжения мира

внешнего или внутреннего. Реалистический роман в большей степени был обращен к «внешней» действительности, модернисты стремились к освоению «внутренней» действительности, исследованию сферы человеческого подсознания. Японский критик Окуно Такэо вообще утверждал, что только художественное исследование «внутреннего человека» является миссией современного романа. Постмодернисты пошли дальше, синтезируя реализм и модернизм, они утверждали, что роман должен осваивать воплощенную в тексте действительность «культуры», через пространство слова – реальность бытия и сознания «сокровенного человека».

При всей «живучести» и «выживаемости» в новых условиях движения жанра не вширь, а вглубь модернизм XX века, в том числе русский, стал говорить о «конце романа», его кризисе и упадке, по мнению Мандельштама, обусловленного психологизацией жанра при одновременном внешнесобытийном ослаблении: «Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий» [3, 236].

Но, на наш взгляд, произошел кризис романного мышления, совпавший с общим кризисом художественного сознания, когда объемное мышление во времени заменилось глубинным мышлением сознания. Поскольку «кризис не есть точка, порог, о который «спотыкается» развитие, он есть этап движения, процесс и состояние в более общем процессе движения» [2, 4–5]. Начиная с А. Белого в русской литературе, с В. Вульф, Джойса, Кафки в западно-европейской, с Карпентьера в латиноамериканской, происходит качественное возрождение «не умершего» жанра романа с реализацией «другого» типа художественного мышления, наиболее полно реализовавшегося в «высоком модернизме» с его установками на «интеллектуальный», «экспериментальный», «элитарный» роман с экзистенциальной основой постижения человека и бытия, ставшей новой для становления и упрочнения «нового» старого жанра. М. Бахтин в этой связи писал, объясняя, что в новых культурно-исторических условиях отчуждение человека от общества и миропорядка есть необходимо доминирующее в романе, целью которого становится изображение истинной реальности «неукорененного» человека с разрушением его «этической (и трагической) целостности»: «Образ приобретает специфическую актуальность. Он получает отношение – в той или иной форме и степени – к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому и мы – автор и читатели – существенно причастны. Этим и создается радикально новая зона построения образов в романе, зона максимально близкого контакта предмета изображения, с настоящим в его независимости, а, следовательно, и с будущим» [1, 473].

Именно эта тенденция модернистского романа стала концептуальной основой постмодернистского романа, в полной мере воплотившего на всех жанровых иерархиях бахтинский же принцип, заключенный в утверждении, что в этом жанре реальность «становится миром, где первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано» [1, 472–473]. Таким образом, в противовес общепринятому мнению, что русскую версию постмодернистского романа питали борхесианская бесконечность (эффект зеркала в зеркале в качестве идеологической модели) и бартовская формула «мир как текст», мы можем говорить о бахтинском теоретическом первотолчке, приведшем к тому, что роман не отражает, а готовит новую, более сложную целостность человека «на более высокой ступени... развития» [1, 480].

Так стоит ли говорить о кризисе романа XX века? Романа «нового» и в жанровой специфике, и в содержательной, ведь, по мнению В. Хализева, «романная свобода освоения мира не имеет границ» [4, 330].

Литература

1. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М., 1974.
2. Добренко, Е. Кризис романа / Е. Добренко // Вопросы литературы. – 1989. – № 6.
3. Мандельштам, Осип. Конец романа / Осип Мандельштам // Отклик неба / Осип Мандельштам. – Алма-Ата, 1989.
4. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М., 1999.

Т.А. Гераськина (Брест, Беларусь)

РОЛЬ ЭПИТЕТОВ В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «СОГЛЯДАТАЙ»

Один из самых распространенных и излюбленных приёмов художественной речи – эпитет. Сопутствуя определяемому слову, эпитет характеризует, оценивает, индивидуализирует предмет или явление, переносит на него свое значение, участвуя в создании художественного образа. Считая эпитет основным среди всех видов поэтической образности, Г.Н. Поспелов отмечает: «Писатель может употреблять олицетворения, символы, гиперболы и не употреблять их. Он может пользоваться словами-тропами или избегать их. Но какова бы ни была его поэтическая мысль, без эпитетов он никогда не обойдется. Без эпитетов нельзя построить художественного образа. Эпитеты обозначают свойства изображаемой жизни. Нельзя изображать явления жизни, не употребляя слов, определяющих и оттеняющих особенности изображаемого» [1, 321].

В данной работе эпитет понимается как троп, формирующийся на основе эстетического употребления, создающего эмоционально насыщенный текст. Выполняя эту функцию, эпитет выступает как изобразительный приём, который, взаимодействуя с основными типами семантических переносов – метафорой, метонимией, оксюмороном, гиперболой и др., придает тексту в целом определенную экспрессивную тональность. Таким образом, автор может достигать определенного эмоционального эффекта, а значит, реализовывать основную задачу художественного текста.

Эпитет выступает как чрезвычайно значимое звено в цепи художественных средств: слова, снабженные эпитетами, выделяются на общем, часто нейтральном, языковом фоне, оказывая на читателя глубокое эмоциональное воздействие. Эпитет – средство, позволяющее ощутить авторскую позицию. Данный троп исследуется учёными с разных сторон, при этом предлагаются различные его классификации. В настоящей работе уделяется внимание семантико-стилистической роли эпитетов в романе Владимира Набокова «Соглядатай».

Автор «Лолиты» в данном произведении обращается к теме «двойничества», что объединяет названное сочинение В.В. Набокова с романом Ф.М. Достоевского «Двойник». Именно эпитет является одним из основных образных средств в «Соглядатае». Писатель наиболее часто прибегает к нему при описании внешности персонажей, их внутреннего мира, душевных переживаний, для передачи состояния окружающей среды и др. Они играют в тексте *характеристическую* функцию, используются для сообщения новой информации о главных героях, имеющей ключевое значение для произведения.

Так, с помощью художественных определений создаётся в начале романа образ Матильды: *Эта разбитная, полная, волоокая дама* (с. 22)¹. *У неё были тонкие лодыжки, лёгкая поступь, за которую многое ей прощалось* (с. 22). *От неё исходило щедрое тепло* (с. 22). *Это вовсе не её добротная фантазия* (с. 23).

Они являются весьма важным средством создания внутреннего состояния главного действующего лица романа – рассказчика: *Я чувствовал в их присутствии унижительное стеснение* (с. 22). *Я же, всегда обнажённый, всегда зрячий, даже во сне не переставал наблюдать за собой* (с. 23). *Всем своим беззащитным бытием я служил заманчивой мишенью для несчастья* (с. 24). *Я делал знающее, слегка мечтательное лицо* (с. 25). Рассказчик-наблюдатель не щадит себя, используя в качестве самохарактеристики оценочные эпитеты: *Пошлый, несчастный, дрожащий маленький человек в котелке стоял посреди комнаты* (с. 29). У героя *плохонькое счастье, своё маленькое дело* (с. 23), *убогий карандашик* (с. 28). Использование уменьшительно-ласкательных суффиксов создаёт здесь впечатление никчемности существования, незначительности названного персонажа. После попытки самоубийства он становится по отношению к самому себе посторонним, наблюдателем, соглядаем. У него *мучительное прошлое* (с. 32), его *поступок приобретал мстительное значение* (с. 33).

Совсем иные краски рассказчик находит для Смурова, чьим двойником, как выясняется в конце романа, он является. Это герой, описанный в духе романтических традиций: *Был он небольшого роста, но ладен и ловок, его скромный чёрный костюм и чёрный галстук*

¹ Здесь и далее в круглых скобках приводятся страницы романа по изданию: Набоков В.В. Соглядатай. Отчаяние: Романы / Сост., вступ. ст. и примеч. В.С. Фёдорова. – М. : ВЗПИ, 1991.

бантиком, казалось, сдержанно намекают на какой-то тайный траур. Его бледное, тонкое лицо было молодо. Он улыбался спокойной, немного грустной улыбкой. Редкие шутки его, слишком изящные, чтобы вызвать бурный смех, отличаются неожиданной свежестью. У него благородная, загадочная скромность (с. 34), привлекательный образ (с. 39), прекрасные манеры (с. 40).

Главный персонаж выступает в романе в нескольких ипостасях (рассказчик, наблюдатель, Смуров), которые сливаются в конце произведения в один образ. Этим и объясняется столь различный выбор эпитетов, которые автор использует для характеристики двойников в своём сочинении. В конце романа Смуров признаётся: *И пускай сам по себе я пошловат, подловат... Я счастлив тем, что могу глядеть на себя, ибо всякий человек занятен* (с. 63).

Предмет любви Смурова Варвара, или Ваня, как её называли близкие, *смотрела на человека своими удивлёнными, чудесными, плохо видящими глазами* (с. 40). У неё *милое бульдожье лицо с бархатными глазами, шёлковый пробор* (с. 33).

Владимир Набоков, несомненно, является замечательным мастером слова. В «Соглядатае» встречаются общепринятые, известные художникам слова эпитеты: *развязный незнакомец, очаровательный приём, тревожные взгляды, злостный скептик, навязчивые идеи, непристойные слова, железные нервы, ценные советы, привлекательный образ, остроумный вымысел, добродушная шутка, неистовое желание, суровый голос* и т. д. Однако чаще он создаёт совершенно необычные, индивидуально-авторские определения, которые несут высокий эмоциональный заряд, делают язык произведения необычайно образным, выразительным. В их основе лежат неожиданные, часто неповторимые смысловые ассоциации, поэтому они обычно невоспроизводимы. Их употребление носит окказиональный характер: *бездонная вода, озорная беспечность, беспечная догадка, посмертный разбег моей мысли, сотворённый врач, острая забава, серая минута жизни, дивное розовое событие, простые мысли, лёгкое молчание, матовый голос; чёрный бархатный сон; ужасная солёная ночь; сдобный голос, постылая резвость, бешеная ночь, милая маленькая весна, пошленький ветер, шершавое небо, интенсивная манера говорить, исключительное бешенство, строптивая перчатка*. Например: *У этих мальчишек было странное, недетское тяготение к экономности, гнусная какая-то хозяйственность* (с. 24). *Я сел в хрустящее кресло* (с. 24). *Я отвернул опухшее лицо и, подгоняемый смертельной тишиной её удивления, выскочил на улицу* (с. 27). *Но у старшей волосы не лежали с такой небесной гладкостью, лишены были драгоценного отлива...* (с. 33). *«Смуров, – протянул он виновато, – я ведь прошу у вас прощения за мою подлую вспыльчивость»* (с. 63).

Оценочные эпитеты несколькими штрихами помогают писателю создать резко отрицательную характеристику персонажа: *Напрасно старался тот расхлябанный и брюзгливый буржуа в клетчатых штанах времён Виктории, написавший тёмный труд «Капитал»* (с. 32). Так Набоков, как видим, описывает Карла Маркса.

Художник иногда образует сложные эпитеты, представляющие собой неожиданные оттенки различных признаков, качеств: *Глаза навывкате, чёрный равнобедренный треугольник подстриженных усов над ядовито-пухлой губой* (с. 26). *Чудесный мыльный пузырь, сизо-радужный, растёт, раздувается* (с. 42).

Нередко окказиональные художественные определения составляют ряд весьма необычных, казалось бы, взаимно исключаящих друг друга слов: *Призрачная, безденежная моя лёгкость* (с. 31). *Молодая дама с милым бульдожьим лицом оказалась впоследствии Ванюиной сестрой* (с. 33). *Плавное, машинальное стремление привело меня к лавке Вайнштока* (с. 30). *Я нашёл унизительное, невозможное место* (с. 26). *Простой газетный лист приобретал удивительную, прозрачайшую красоту* (с. 43). *Разбавленное солнце и ветерок, пьяненький, но кроткий* (с. 59). *И где-то жадным, страстным жужжанием исходил пылесос* (с. 59). *Во мне забурлило мучительное и мутное наслаждение, я готов был на самую отвратительную пытку* (с. 61). *Где-то в небе наметился ровный, струнный звук, заключительная нота* (с. 61).

Владимир Набоков, употребляя в одном синонимическом ряду общеязыковой эпитет и индивидуально-авторский, создаёт абсолютно оригинальный, полный удивительного своеобразия особый язык: *Эти страшные, нежно-голубые утра* (с. 23). *Ослепительным и ужасным ударом шарахнул меня по лицу* (с. 26). *Грубым и тучным своим голосом спросил Роман Богданович* (с. 48). *Жизнь, тяжёлая и жаркая, полная знакомого страдания, собиралась опять навалиться на меня* (с. 62). *Сон, лёгкий и безответственный, начинает вдруг остывать явью* (с. 62).

Большинство эпитетов у Набокова возникло на метафорической основе. Например, *стеклянная ясность*, *пьяненький ветерок*. А такие выражения, как *тучный* или *сдобный голос*, *музыкальное наслаждение*, имеют метонимический характер. В процессе создания названного образного средства у писателя появляются иногда словосочетания, которые, на наш взгляд, можно квалифицировать как окказиональный оксюморон: *печальная шалость*; *весёленький, говорливый труп*.

Итак, эпитет выступает у В.В. Набокова как чрезвычайно важное художественное средство, способное придавать тексту удивительную выразительность, делать его красочным, экспрессивным. В романе «Соглядатай» проявилось замечательное, весьма своеобразное языковое мастерство молодого прозаика, ярко отразившееся в использовании данного тропа.

Литература

1. Поспелов, Г.Н. Введение в литературоведение : учеб. для филолог. спец. ун-тов / Г.Н. Поспелов, П.А. Николаев, И.Ф. Волков [и др.]; под ред. Г.Н. Поспелова. – М. : Высш. шк., 1988. – 528 с.

Л.А. Годуйко (Брест, Беларусь)

КОМПЛЕКСНЫЕ ЕДИНИЦЫ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ РУССКОГО ЯЗЫКА: ИЗ ОПЫТА ИЗУЧЕНИЯ В ВУЗЕ

Среди разделов курса «Современный русский язык», изучаемого в вузе на филологических факультетах, традиционно непросто для восприятия становится дериватология. Как показывает практика преподавания данной лингвистической дисциплины в университете, уровень подготовки студентов к словообразовательному анализу слова (а соответственно и морфемному, поскольку его важной ступенью является установление словообразовательной структуры деривата) после средней школы традиционно невысок.

Остается такая проблема даже после изучения морфодеривации в вузе. Особенно отчетливо это наблюдается на заочной форме подготовки студентов филологических специальностей. Причин тому несколько. Во-первых, недостаточным представляется количество часов на изучение данных разделов. Во-вторых, у студентов не сформировано системное представление о деривационном уровне языка (в школе и в вузе внимание уделяется изучению в основном нескольких словообразовательных единиц). В-третьих, обучающиеся не готовы воспринять на должном уровне – а это непростые, часто высокой степени абстрактности – сведения о словообразовательных единицах (традиционно «Словообразование» изучается между «Лексикологией» и «Морфологией»).

С учетом вышесказанного нами разработан спецкурс «Комплексные единицы словообразовательной системы современного русского языка», который уже несколько лет читается на пятом курсе специальности «Русский язык и литература». Убеждены, возвращение к словообразованию на «финишном этапе» изучения современного русского языка позволит, с одной стороны, систематизировать на новом уровне, углубить имеющиеся у студентов знания по морфодеривации, с другой – ещё раз проиллюстрировать системность, иерархичность, взаимосвязь, взаимовлияние разных уровней языка.

Данная научно-учебная дисциплина должна помочь студентам осознать слово как многоаспектную, сложную единицу, стоящую в центре всех разделов языкознания, поскольку в словообразовании преломляется проблематика таких разных дисциплин, как синтаксис и морфология, морфонология и фонология, лексика и семантика.

Целью нашего спецкурса является подготовка специалистов-филологов, владеющих необходимыми теоретическими знаниями о словообразовательной системе современного русского языка. **Основные задачи** спецкурса: обобщение, дополнение, углубление знаний студентов по дериватологии и формирование у них системы знаний о словообразовательном уровне современного русского языка как об иерархической совокупности деривационных единиц разной степени сложности и абстрактности.

В результате изучения дисциплины студент **должен знать**: базовые понятия и терминологию дериватологии; основные комплексные словообразовательные единицы, их дифференциальные признаки, особенности структурно-семантической организации, типологию. Студент **должен уметь** квалифицировать, характеризовать разные, в первую очередь комплексные, словообразовательные

единицы, практически использовать полученные теоретические знания при проведении словообразовательного анализа.

На **вводной** лекции (1 час) речь идет об актуальности предлагаемого спецкурса, в том числе о его практической значимости для студентов, целях, задачах и структуре. Делается обзор рекомендуемой литературы.

Актуализируется необходимость разграничения словообразования диахронного и синхронного. Дается общая характеристика единиц словообразовательной системы современного русского языка.

Русское словообразование носит системный характер: это множество взаимодействующих друг с другом деривационных единиц – как простых, так и комплексных. Ученые называют разное количество словообразовательных единиц, но, по мнению А.А. Лукашанца, «реально их более десяти разного уровня и сложности» [5, 6–7]. Простыми единицами являются, в частности, формант (морфема) и мотивирующая база. В группу комплексных традиционно относят такие объединения мотивированных слов, как словообразовательная пара, словообразовательная цепь (СЦ), словообразовательная парадигма (СП) и словообразовательное гнездо (СГ), а также схемы построения дериватов – словообразовательный тип (СТ), словообразовательная категория и способ словообразования.

Статус мотивированного слова исследователями оценивается не однозначно: одни ученые называют дериват простой словообразовательной единицей, другие – комплексной. Вторая точка зрения представляется более убедительной, поскольку мотивированное слово действительно сложная и разнообразная в своих реализациях единица; оно представляет собой бинарную структуру, в буквальном смысле комплекс по крайней мере из двух частей: отсылочной, которая отсылает нас к источнику мотивации этого образования, и формирующей, которая отражает формальное средство, использованное при его образовании.

При изучении темы **«Мотивированное слово»** (2 часа) рассматриваются дифференциальные признаки деривата (словообразовательная мотивированность; наименьшие формальные и/или смысловые различия между дериватом и мотивирующим; полная свободная членимость; бинарность строения: мотивирующая база – формант).

Особое внимание уделяется анализу способов выражения компонентов структуры деривата (это один из важных этапов словообразовательного анализа): мотивирующей базы (основа слова, слово; сочетание основ, слов, основ и слов) и форманта (в русском языке различают аффиксальные, безаффиксные, смешанные, или операционные, дериваторы). Характеризуются типы словообразовательных значений, носителем которых выступает формант.

Описываются морфонологические преобразования на стыке мотивирующей базы и форманта: отдельные (чередование, усечение, наращение, наложение, интерфиксация) и комплексные.

Тема **«Словообразовательная пара»** (1 час) посвящена преимущественно характеристике видов словообразовательной мотивации, которая устанавливается между мотивирующим и дериватом (в зависимости от мотивированности/немотивированности мотивирующего слова – неисходная и исходная; в зависимости от количества мотивирующих – единственная и неединственная, или множественная; в зависимости от количества формантов, которыми различаются мотивирующее и дериват, – непосредственная и опосредованная; в зависимости от характера мотивирующей базы – мотивация на базе слова и на базе сочетания слов; по характеру семантических отношений – полная (прямая и переносная, основная и периферийная) и частичная (косвенная, метафорическая, ассоциативная) мотивации).

При изучении темы **«Словообразовательный тип»** (1 час) рассматриваются разные классификации данной деривационной единицы. По грамматическому соотношению (частеречной принадлежности) деривата и мотивирующего различают нетранспозиционные и транспозиционные СТ; по характеру деривационного значения – СТ синтаксической (транспозиционные типы) и лексической (модификационные и мутационные типы) деривации; по степени продуктивности – продуктивные и непродуктивные. Со словообразовательным типом связаны такие деривационные единицы, как морфонологическая модель и словообразовательная категория.

Тема **«Способ словообразования»** (1 час) посвящена типологии способов словообразования в современном русском языке: классификация В.В. Виноградова (морфологические и неморфологические способы – лексико-семантический, лексико-синтаксический, морфолого-синтаксический); по характеру мотивирующей базы – способы

образования простых и сложных слов; по характеру словообразовательного средства – аффиксальные (простые, или чистые, и комбинированные), безаффиксные, смешанные; по отношению к системе языка – узуальные и окказиональные.

В теме **«Словообразовательная цепь»** (1 час) характеризуются разные типы СЦ: по количеству звеньев – бинарные и полинарные; по частеречной принадлежности исходного и конечного звена – кольцевые и линейные; по признаку «последовательное присоединение формантов или чересступенчатое» – полные и неполные. Последние СЦ представляют особый интерес: они отражают результаты чересступенчатого словообразования – это появление формантов смешанных (и соответственно смешанных способов деривации, в частности основосложения основ с аффиксацией), комплексных и составных [10, 44–47].

При изучении темы **«Словообразовательная парадигма»** (1 час) особенно важно показать прогнозирующий характер этой словообразовательной единицы (при сопоставлении типовой и конкретных СП наблюдаются лакуны – незаполненные семантические места) [9, 334–346].

Словообразовательное гнездо как наиболее сложная единица словообразовательной системы – тема **«Словообразовательное гнездо»** (1 час) – отражает и синтагматические и парадигматические связи мотивированных слов. Фактически СГ – это деривационная система русского языка в миниатюре. Помимо типологии гнезд (по частеречной принадлежности вершины гнезда – глагольные, именные и т.д.; по количеству дериватов и ступеней деривации – неразвернутые, слабозвернутые и сильноразвернутые), особый интерес представляет рассмотрение факторов, влияющих на структурно-семантическую организацию СГ. Частеречная принадлежность вершины гнезда, её семантика, происхождение (заимствованная/исконно русская), стилистическая окрашенность, употребительность, принадлежность/непринадлежность к терминологической лексике – все это обуславливает деривационный потенциал слова [4, 44–47].

Отметим, что в ходе лекций использовались также элементы беседы, студенты выполняли и некоторые практические задания (обычно после знакомства с дефиницией тех или иных языковых явлений предлагалось найти их, охарактеризовать конкретные деривационные единицы).

Таким образом, несмотря на теоретический характер предлагаемого курса (по плану – 10 часов лекций, форма контроля – зачет), он имеет и чисто прикладное назначение. Изучение в данном спецкурсе комплексных деривационных единиц, полагаем, делает более системным, осмысленным, грамотным проведение словообразовательного разбора как одного из видов лингвистического анализа слова в вузе и школе.

Литература

1. Виноградов, В.В. Вопросы современного русского словообразования / В.В. Виноградов // Избранные труды: Исследования по русской грамматике / В.В. Виноградов. – М. : Наука, 1975. – С. 155–165.
2. Винокур, Г.О. Заметки по русскому словообразованию: избр. раб по рус. яз. / Г.О. Винокур. – М. : Гос. учебн.-пед. изд. Мин-ва просвещения РСФСР, 1959. – С. 419–443.
3. Гадуйка, Л.А. Словаўтваральныя гнёзды складанасуфіксальных назоўнікаў з дзеяслоўным кампанентам у беларускай і рускай мовах: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук / Л.А. Гадуйка ; Ін-т мовазнаўства НАН Беларусі. – Мінск, 1996. – 16 с.
4. Земская, Е.А. Современный русский язык. Словообразование : учеб. пособие / Е.А. Земская. – 3-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 328 с.
5. Лукашанец, А.А. Словаўтварэнне і граматыка / А.А. Лукашанец. – Мінск : Права і эканоміка. – 2001. – 252 с.
6. Моисеев, А.И. Основные вопросы словообразования в современном русском литературном языке / А.И. Моисеев. – Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1987. – 206 с.
7. Немченко, В.Н. Современный русский язык. Словообразование : учеб. пособие для филол. спец. ун-тов / В.Н. Немченко. – М. : Высш. шк., 1984. – 255 с.
8. Русская грамматика : в 2 т. – М. : Наука, 1980. – Т. 1 : Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология. – 783 с.
9. Современный русский язык : учеб. для филол. спец. ун-тов / под ред. В.А. Белошапковой. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 1989. – 661 с.
10. Тихонов, А.Н. Основные понятия русского словообразования / А.Н. Тихонов // Словообразовательный словарь русского языка : в 2 т. / А.Н. Тихонов. – М. : Рус. яз., 1990. – Т. 1. – С. 18–52.
11. Улукханов, И.С. Единицы словообразовательной системы русского языка и их лексическая реализация / И.С. Улукханов. – М. : Астра-семь, 1996. – 221 с.
12. Шанский, Н.М. Очерки по русскому словообразованию / Н.М. Шанский. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1968. – 310 с.

Н.М. Гурина (Брест, Беларусь)

ПИСЬМА К ЖЕНАМ РУССКИХ ПОЭТОВ: ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА АДРЕСАТА

В данном сообщении анализируется такой поджанр в эпистолярном жанре, как «письма к жене», который обладает своим композиционным, лексическим, стилистическим инвариантом. Материалом исследования явились письма к жене А.С. Пушкина (всего 78), Ф.И. Тютчева (всего 49) и современного брестского поэта Н.А. Александрова (всего 153). Это поэты разной степени творческой одаренности, но их объединяет приверженность классической модели в стихосложении и наличие богатого эпистолярного наследия, включающего письма к женам.

Цель работы – реконструировать образ жены по совокупности языковых элементов, используемых адресантами. В текстах анализировались следующие позиции: тематическое разнообразие писем, обращения к жене, афоризмы, цитаты и аллюзии, окказионализмы, разные типы речевых актов (например, направленные на активизацию или оценку речевой деятельности собеседника), риторические вопросы, а также выбор языка.

Начнем с писем А.С. Пушкина. Как отмечают исследователи, Наталья Николаевна – самый частый корреспондент поэта (Вяземскому за 20 лет он написал 72 письма, а Н. Пушкиной за 17 месяцев разлуки – 78 писем). Первое письмо датировано 20 июля 1830 года, последнее – 18 мая 1936 года). Весь корпус писем раскрывает душевный склад, характер мыслей и желаний Н.Н. Гончаровой. Тематическая широта предметов, которые Пушкин обсуждает с женой, далеко выходит за рамки жизни светской красавицы. Если бы жена была «полным нулем», как называла ее М. Цветаева («Он хотел ноль, ибо сам был – всё»), то он не обсуждал бы с ней дела журнальные и материальные, свое отношение к императору и свету. Причем если письма невесте написаны по-французски по всем законам эпистолярного жанра, то письма жене – по-русски и с отступлениями от жанрового канона и его языка. Сам факт сочетания французской речи с искренностью чувств кажется поэту невозможным, да и стилевые регистры он выбирает разные: «Я по-французски браниться не умею» [1, 16]. Он не боится оскорбить светское ухо своей жены такими словами, как *брюхата*, *дура*, *тетеха*, да и обценная лексика, которую первый издатель писем И.С. Тургенев заменил купюрами, в письмах присутствует.

Жена для Пушкина – «свой брат», что он подчеркивает обращениями: *жёнка*, *мой ангел*, *милый друг мой*, *душа моя*, *жена моя милая*, *моя красавица*, *ангел кротости и красоты*. Только один раз поэт называет ее по имени. Обращение *женка* подчеркивает новый социальный статус Натальи Николаевны, чем Пушкин явно гордится. Не раз он повторяет: «*Какая ты умнинькая, какая ты миленькая*», даже говоря «*ты, женка моя, пребезалаберная, экая ветреница*», адресант не раздражается.

Письма наполнены советами и предостережениями, которые Пушкин, как житейски более опытный человек, дает своей молодой жене, еще не выработавшей свою модель поведения в свете. Но Пушкин уверен, что она всех покорит своим обаянием. «Опасения, что жена может сделать ложный шаг в свете, относятся к первым двум годам их семейной жизни», – пишет Я.Л. Левкович [1, 93]. Семейная жизнь поэта и Н. Гончаровой оказалась спрессованной в несколько лет, им не было отведено времени на взаимную притирку, на создание своего гнезда, о котором Пушкин мечтал. Однако из писем и прозаических набросков видно, что поэт окончательно выбрал путь семейного человека («Участь моя решена – я женюсь») и предпринимал практические шаги по налаживанию новой жизни. «Нам нужен доход в 80 тысяч в год – и я буду его иметь» [1, 78]. Вначале он нанимает дом, прислугу, устраивает денежные дела, чтобы дать жене освоиться. Кстати, жена прекрасно понимала, что хлопоты отвлекали его от творчества. В письме к брату она пишет: «Чтобы он мог сочинять, голова его должна быть свободна». Я думаю, что постепенно слова «*друг мой*» из риторической фигуры стали реальным обращением: «Конечно, друг мой, кроме тебя в жизни моей утешения нет» (30 июня 1834 года). Холодной светской красавице не напишут: «Что, женка? скучно тебе? Мне тоска без тебя». Он описывает ее не только как красавицу, но и как близкого душой человека, даже вводит ее в курс литературных дел. Везде она для него «чистойшей прелести чистойший образец», и, если бы это было не так, она могла бы не публиковать частную переписку. Значит, Наталья Николаевна понимала и кто ее муж, и то, что она освящена его любовью и обожанием. Он прячет свою тревогу за шуткой, но

иногда говорит об этом прямым текстом: *Я не шучу, а говорю тебе серьезно и с беспокойством. Ах, женка душа! что с тобою будет?* [1, 29].

Чтоб не впасть в письма в ложный пафос, Пушкин иногда резко снижает стилистически образ жены, но семантика его обращений свидетельствует, что у поэта не было сомнений в идеальности его выбора: «Тебя, мой ангел, люблю так, что выразить не могу» [1, 27].

В творчестве Ф.И. Тютчева оставили след три женщины: его первая жена Элеонора Федоровна, графиня Ботмер, вторая жена Эрнестина Федоровна, баронесса фон Пфедфель, и Е.А. Денисьева. Эрнестина Федоровна, мюнхенская красавица, образованная и умная, выступает как достойный собеседник для Ф.И. Тютчева. Он не раз пишет: «Нет человека умнее тебя», «Не вы ли являетесь серьезной и мудрой частью моего сознания...» [2, 116]. Кроме этого, Эрнестина Федоровна не лишена литературного таланта, и ее коммуникант с похвалой отзывается об ее эпистолярном красноречии, называя письма очаровательными. Эрнестина Федоровна читала «Письма русского путешественника» Н. Карамзина и представила Тютчеву свой разбор этого произведения, который он нашел очаровательным. Описывая красоты архитектуры Страсбурга, Кракова и Праги, он жалеет, что рядом нет привычного собеседника: «Все это очень красиво, но, когда я обернулся, чтобы заговорить с тобою, – тебя рядом не оказалось» [2, 99]. Как дипломат, Тютчев рассуждает с Эрнестиной Федоровной о политике, обсуждает с ней актуальный для России восточный вопрос: «В глубине души своей я постоянно обсуждаю его с тобой, но как только берусь за перо – ничего не выходит». Таким образом, Эрнестина Федоровна предстает перед нами как дама разносторонних способностей: «Ты являешься основой моего действия, как являешься ею во всем, что я делаю, и во всем, что я ем» [2, 84]. Главные враги Ф.И. Тютчева, как и для Пушкина, – время и расстояние. Разлука огорчает поэта: «Надо очень любить тебя, чтобы не послать к черту все это писание». Обращение к жене домашнее и во всех письмах одинаковое: «милая моя кисанька» (по-французски). Каждое письмо жены поэт воспринимает как единственное: «С верой евангельского расслабленного надеюсь на *второе единственное*». В письме есть рассуждения о детях, о том, как их устроить в Смольный институт, как снять дом, есть финансовые подсчеты, которыми поэт занимается сам, не обременяя Эрнестину Федоровну. Ничто в этих письмах не предвещает появления новой музы в лице Е.А. Денисьевой.

Третий адресат в моем исследовании – жена брестского поэта Н. Александрова, письма к которой входят в сборник 2009 г. «Ростовская тетрадь. Армейские письма жене (1978–1980)» [3]. В письмах перед нами проходит вечный круг человеческой жизни, и в этом цикле равны и гений Пушкин, и любой смертный. Для поэта, который по окончании Литинститута служит в Ростовской области и вынужден оставить беременную жену в Бресте, главные враги – тоже время и расстояние (*душою с вами, телом в Таганроге*). Оба поэта беспокоятся, как чувствует себя жена (*не бегай по ступенькам*), как без них растут сыновья. По отдельным контекстам можно представить, какой видится жена: «*будь сильной и терпеливой*». Поэт высоко ценит ее ответные письма, сообщая с гордостью: «Письмо получил я единственный из всего взвода» [3, 203]. Он советуется с ней по поводу творческих и издательских вопросов, доверяя вкусу жены, просит оценить его творения. «Вот тебе очередная порция рифм: «*Все было так недавно – и давно:/ В сирени выходящее окно..*» [3, 249]. Письма полны поэтических цитат, которые известны адресанту: «Окно мое выходит в сад (*Окно выходит в белые деревья... – помнишь у Евтушенко?*)» [3, 268]. Любовь Павловна еще не подозревает, что она стала на путь, требующий совершить обычный подвиг жены, и неважно, какой поэт твой муж – гениальный или просто талантливый – в жизни жены во все времена есть место подвигу.

Литература

1. Пушкин, А.С. Письма к жене / А.С. Пушкин. – Л. : Наука, 1986. – 260 с.
2. Тютчев, Ф.И. Соч. : в 2 т. / Ф.И. Тютчев. – М. : Правда, 1980. – Т. 2. – 350 с.
3. Александров, Н.А. Долгий путь в Китеж / Н.А. Александров. – Брест, 2009. – 440 с.

Н.М. Дамброўская (Брэст, Беларусь)

ЖАНРАВА-СТЫЛЁВАЯ ДЫФУЗІЯ Ў ЛІТАРАТУРНЫМ ПРАЦЭСЕ ХХ СТАГОДДЗЯ

Адной з галоўных прыкмет сучаснага культурнага працэсу з'яўляецца як сінтэз разнародных элементаў унутры асобных відаў мастацтва, так і нараджэнне на іх стыку новых

утварэнняў ці нават новых відаў. Гэты агульнакультурны працэс уплывае і на прыгожае пісьменства эпохі паэтыкі мастацкай мадальнасці – перыяду эксперыментальных пошукаў, зместавай і фармальнай свабоды, вызначае зрухі эстэтычнага характару ў літаратуры, абумоўлівае актыўнае родава-жанравае і стылёвае ўзаемадзеянне ў ёй.

Жанравая і родавая стабільнасць пачала парушацца яшчэ ў эпоху Сярэднявечча і Адраджэння, калі ўзмацнілася роля суб'ектыўнага пачатку. Ускладнілася адлюстраванне герояў твораў, аўтар пачаў перадаваць свае функцыі апавядальніку, вобразы-рэаліі пачалі суседнічаць з вобразамі-сімваламі («Песня пра зубра» М. Гусоўскага, «Трэнас» М. Сматрыцкага, «Слова пра паход Ігаравы»). Ужо тады назіраўся двухадзіны працэс выпрацоўкі і захавання фармальных і зместавых рысаў такіх сталых, традыцыйных жанраў, як эпапея, раман, ідылія, эпіграма, дыфірамб, трагедыя, камедыя, і набыццё імі новых адзнак пад уплывам змен у жыцці і адпаведна ў мысленні мастакоў.

Жанравая сістэма літаратуры, асабліва ў XX стагоддзі, з'яўляецца ў многім вынікам выпрацоўкі новай вобразнасці, не кананізаваных прынцыпаў пісьма, сінтэзу традыцыйнага і наватарскага пачаткаў. Менавіта па гэтай прычыне сучасныя пісьменнікі ўсё менш прытрымліваюцца жанравых канонаў. Некаторыя замежныя вучоныя (Ф. Брунэцьер, Ж. Жэнет, Б. Крочэ) калі не адмаўляюць існавання жанраў, дык абавязкова прызнаюць іх залежнымі выключна ад творчай індывідуальнасці аўтара і таму ледзь не кожны твор адносяць да новага жанравага ўтварэння (класічныя прыклады – «Мёртвыя душы», названыя М. Гогалем паэмай, прыпавесці В. Быкава і Я. Сіпакова). Гэтыя і некаторыя іншыя літаратуразнаўцы з'яўляюцца праціўнікамі жанравага ўзаемапранікнення і бачаць у ім адну з галоўных прычын разбурэння мастацтва. Нам жа блізкая пазіцыя тых вучоных (М.М. Бахцін, У.Д. Дняпроў, Г.М. Паспелаў і інш.), якія лічаць жанравую дыфузію дзейным сродкам фармальнага і змястоўнага абнаўлення літаратуры.

Працэс узаемапранікнення жанравых асаблівасцей, вяртанне да неасінкрэтызму ўсё больш вызначае жанравы рух сучаснай прозы, абумоўлівае змены ў структуры эпічнага твора і выяўляецца найперш праз узмацненне галоўным чынам ролі суб'ектыўна-аўтарскага, асабістага пачатку. Суб'ектыўныя прынцыпы арганізацыі матэрыялу (павышэнне арганізуючай ролі аўтарскай свядомасці, заглыбленасць аўтара ў сферу сваіх асабістых перажыванняў і пачуццяў) прыводзяць да парушэння прапорцый у перастварэнні рэчаіснасці і, як вынік, да той ці іншай формы суб'ектывізму. Паколькі эпас апісальны, «прывязаны» да сюжэта і факта, то мастакі слова імкнуцца пераадолець зададзенасць на аб'ектывізм, адысці ад родавых абмежаванняў, надаць большую важкасць свайму ўласнаму выказванню, суб'ектыўнай ацэнцы з'яў. Адсюль і прыкметы, якія часта назіраюцца сёння: героем эпічнага твора выступае асоба, што становіцца і аб'ектам лірыкі.

Праецыраванне настрою асобы на аб'ектыўны свет прыводзіць не толькі да своеасаблівай суб'ектыўнай інтэрпрэтацыі рэчаіснасці мастаком, але і да трансфармацыі ўсіх элементаў жанрава-стылёвай структуры мастацкага твора – ад выбару і апісання з'явы, падзеі да асобных элементаў стылю, уключаючы асаблівасці сінтаксісу. У пабудове сюжэта аўтар-лірык не прытрымліваецца перадачы лагічнай паслядоўнасці падзей, аддае перавагу не паступоваму разгортванню фабулы, а паказу складанага і супярэчлівага працэсу духоўнага росту, прасвятлення (ці ачарсцвення) асобы, руху яе пачуццяў і думак. Па гэтай прычыне твораў уласціва даволі свабодная прасторава-часавая арганізацыя (хранатоп), павышаная эмацыянальнасць, суб'ектыўнасць аўтарскай ацэнкі, спавядальнасць. Адзначаныя змены ў эпічным творы служаць асноўнай мэце – паказаць станаўленне духоўнага свету асобы, сканцэнтраваць увагу рэцыпіента на эвалюцыі характару суб'екта.

Родава-жанравае ўзаемадзеянне, у сваю чаргу, абумовіла стылёвыя змены ў мастацтве слова. На змену эпічна-спакойнаму, «ураўнаважанаму» ў эмацыяна-пачуццевых адносінах эпіка-апісальнаму пісьму прыходзіць экспрэсіўнае пісьмо, падобнае да таго, якое яшчэ ў 10 – 20-я гады XX стагоддзя зведала беларуская літаратура і якое было прадстаўлена малой прозай Цёткі («Прысяга над крывавамі разорамі»), М. Багдановіча («Апокрыф»), К. Чорнага (апавяданні першай паловы і сярэдзіны 20-х гадоў), З. Бядулі (абразкі, экспрэсіі), А. Гаруна (проза) і іншых аўтараў. На глебе суб'ектывізацыі стылю з'яўляліся і медытатыўнасць, і філасафічнасць. Названыя адзнакі стылю ўтрымліваюцца ў малой прозе і ў наш час, аднак перыяд сацыяльных (не заўсёды канструктыўных) перамен унёс дадатковыя «колеры» на стылёвую «палітру» літаратуры: лірызацыя дапаўняецца травесціянсцю. Алегарызм, прыпавесцінасць, сімволіка ў творчасці асобных пісьменнікаў – Я. Сіпакова, В. Адамчыка, В. Карамазава, І. Пташнікава, В. Казько і іншых – часам выходзяць на першы план, становяцца дамінантнымі рысамі твораў.

А за гэтымі рысамі вельмі часта паўстае схаваная іронія ці непасрэдна выяўляецца востра сатырычная ацэнка трансфармаваных у вобразы жыццёвых рэалій.

Родава-жанравае ўзаемадзеянне, стылёвыя змены ў мастацтве слова сталі асабліва адчувальныя ў беларускай літаратуры другой паловы ХХ стагоддзя і ўзмацніліся ў сувязі з прыходам у яе пакалення «шасцідзсятнікаў». У той час у літаратуры адбываліся складаныя ўнутрыродавыя і ўнутрыжанравыя працэсы, хваля павышанай экспрэсіўнасці і эмацыйнасці ператварала прадметны пачатак, дакументальную аснову ў пачуццёвую стыхію, у плынь свядомасці, суб'ектыўнае «я» выходзіла наверх, разнявольвалася. У выніку гэтага эпас набываў адзнакі лірыкі, з'яўляліся новыя жанравыя ўтварэнні: лірычныя экспрэсіі, лірычныя замалёўкі, імпрэсіі, споведзі, эсэ, ліра-эпічныя абразкі, «маленькія раманы», лірычныя аповесці і інш.

Аднак для сучаснай беларускай літаратуры характэрны не толькі жанрава-стылёвая дыфузія, але і тэндэнцыя да стабілізацыі класічных жанравых форм, імкненне пісьменнікаў мець у сваёй нацыянальнай традыцыі пэўныя жанры і стылі. У ХХ стагоддзі, хоць і не так актыўна, выявіў сябе працэс засваення літаратурай традыцый класічнага мастацтва, што асабліва выразна адбілася на творчасці пісьменнікаў – прадстаўнікоў мадэрнісцкай і постмадэрнісцкай плыняў. Храналагічныя рамкі выяўлення гэтай тэндэнцыі – першая трэць (творчасць М. Багдановіча, А. Гаруна-празіка, М. Гарэцкага, К. Чорнага-апавядальніка) і 80 – 90-я гады (творчасць Я. Брыля, Я. Сіпакова, Г. Марчука, З. Вішнёва і інш.) мінулага стагоддзя. Творчасці прадстаўнікоў пакалення «шасцідзсятнікаў» таксама характэрна суіснаванне дзвюх адзначаных тэндэнцый: з аднаго боку, пісьменнікі імкнуліся да сінтэзу стыляў і жанраў нават на малой мастацкай прасторы і выпрацоўкі іх новых мадыфікацый, з другога – да адраджэння і захавання, напрыклад, класічнай балады (Я. Сіпакоў), старадаўняй прытчы (А. Вярцінскі), навелы (М. Стральцоў). Творчая практыка многіх пісьменнікаў прадстаўнікоў філалагічнага пакалення засведчыла рух слоўнага мастацтва да выпрацоўкі новай мастацкай парадыгмы паводле сінтэзу розных жанрава-стылёвых прыкмет, спалучэння эпічнага, лірычнага, дакументальнага, рэалістычнага і фантазійнага пачаткаў.

Падагульняючы сказанае, адзначым, што жанрава-стылёвая дыфузія была абумоўлена нараджэннем мастацтва, свабоднага ад строгай кананізацыі, уласцівай перыяду эйдэтычнага і ранняга рэалістычнага мастацтва, давала магчымасць аўтарам выказацца па многіх набалелых, складаных пытаннях, выявіць уласныя перажыванні і глыбей пранікнуць у свет перажыванняў герояў. У сучасным літаратурным працэсе адначасова адбываецца раз'яднанне і сінтэз розных жанраў, стыляў і іх формаў, традыцыйнае не толькі ўплывае, але і супернічае з наватарскім.

Н.В. Еўчык (Мінск, Беларусь)

ДЫЯЛАГІЧНАЕ І МАНАЛАГІЧНАЕ СЛОВА Ў БЕЛАРУСКІМ АПАВЯДАННІ 1950–1980-Х ГАДОЎ

Вывучэнне дыялога як аднаго са спосабаў камунікацыі – вуснага абмену пытаннямі і адказамі паміж жывымі суб'ектамі – мае відавочную важнасць у жыцці чалавека і патрабуе навуковага даследавання. Лінгвістычны і літаратуразнаўчы аналіз праблем дыялагічнай пабудовы маўлення (калі яно супадае ў кропцы мастацкай літаратуры), часта ідзе бліжэй шляхамі. Пэўнае супадзенне кірунку мовазнаўчых і літаратуразнаўчых пошукаў мы маем у пытанні класіфікацыі дыялогаў. Так, М. Барысава [1, 116] выдзяляе парны, паралельны тыпы дыялогаў і палілог; А. Салаўёва [2] – дыялог-спрэчку, канфідэнцыяльную размову, дыялог-эмацыянальны канфлікт і дыялог-унісон. Даследчык літаратуры А. Бялецкі [3, 169-193] (і ўслед за ім В. Фашчанка [4, 107–125]) у аснову класіфікацыі прапанаваў пакласці крытэрыі актыўнасці кожнага з суб'ектаў у працэсе маўлення, а таксама пэўны псіхічны стан. У адпаведнасці з абранымі крытэрыямі выдзяляецца чатыры тыпы дыялога: дыялог з дамінантай выказвання аднаго з суразмоўцаў, дыялог-перакананне, дыялог-дыспут, дыялог-узаемадапаўненне. Апроч таго, дыялог мае і прызначэнне ў агульнай кампазіцыі твора, і гэта дазваляе А. Бялецкаму гаварыць пра існаванне дынамічнага дыялога (для стварэння сюжэтнай дынамікі) і дыялога драматычнага, што ставіць мэтай усхваляваць слухачоў лёсам дзеючых асоб, падкрэсліць значэнне падзеі.

Дыялогу ў літаратурным творы не ўласцівая манафункцыянальнасць. Асабліва ярка гэтая адметнасць мастацкага тэксту выяўляецца ў апавяданнях – сам аб'ём "малога жанру"

схіляе мастака да эканоміі і асаблівай ёмістасці мастацкіх сродкаў. Напрыклад, не толькі як "тэхнічны" абмен інфармацыяй прачытваецца дыялог з апавядання *Віктара Карамазова "Дзяльба кабанчыка"* паміж маці і яе сынам Сцяпанам, які прыехаў з горада, каб дапамагчы старой па гаспадарцы.

"Маці сама знайшла словы, ціхія і простыя, нібы не заўважыла сынавай разгубленасці:

- Вось ты, Сцёпа, узяў мяне за руку, і яна ўжо заняла. – Левай памацала правую, пад локцем. – Сёння ноччу была аднялася. Я і ў хустку ўкручвала, і шкпінарам націрала.
- Да доктара ці хадзіла?
- А што доктар? Кажы, гэта ад нерваў. Ад сэрца. А калі так, то якое лячэнне?
- Як жа ты робіш? – паспачуваў Сцяпан.
- А так і раблю. Пасяджу, пастагну, крыху адпусціць. А пасля зноў. Добра, што прыехаў. А то б і не ведала, як з кабаном управіцца" [5, 540-541].

Дыялог паміж маці і сынам не толькі дае сюжэтную завязку апавяданню, уводзіць чытача ў той кругаварот клопатаў і турбот, якімі жывуць героі, але і дае першую падказку да разумення іх духоўнага вобліку. За "тэхнічнымі", "бытавымі" рэплікамі відавочна адчуваецца ненадуманы клопат са Сцяпанавага боку аб маці, якая з гадамі не маладзее. Яна, стомленая адзінотай, відавочна, хацела б расказаць сыну больш, чым гаворыць, але сорам за сваю слабасць перашкаджае ёй выказаць свой боль.

Навуці з розных бакоў даследвалі магчымасці дыялога. Псіхалогія і філалогія падыходзяць да праблемы, узброеныя тымі метадамі, якія адпавядаюць іх прыватнавуковым мэтам. Праблема дыялога на сваім даследчым матэрыяле і ў сваёй філасофскай парадыгме раскрываецца ў працах шмат якіх філосафаў XX стагоддзя. Па-рознаму, але арыгінальна і глыбока разумеюць ролю дыялога Э. Фром, які аналізаваў адчужэнне з пазіцыі марксізму і нейрафрэйдызму, і М. Бахцін, які даследваў эстэтыку. У наш час гэта цячэнне стваралі і асабліва паслядоўна развівалі М. Бубер і С. Франк, Ф. Розенцвейг і Э. Левінас. Дыялог у філасофскім прачытанні становіцца ў адзін сэнсавы рад з такімі паняццямі, як мысленне і творчасць.

Для філосафаў-дыялагістаў не ўсякае моўнае ўзаемадзеянне – дыялог; і ў той самы час адсутнасць моўных зносін паміж двума ці болей асобамі не азначае, што адсутнічае дыялагічная сітуацыя. Не абавязкова для сапраўднага дыялога карыстацца гукам; не патрэбны нават жэсты. Патрэбна толькі ўзаемная адкрытасць, "таму што там, дзе паміж людзьмі наладзілася адкрытасць, няхай нават не ў словах, прагучала свяшчэннае слова дыялога" [6, 125].

За рэплікамі герояў апавядання "Дзяльба кабанчыка" адчуваецца нашмат больш таго, што было прамоўлена. І гэты "другі" сэнсавы план узнікае дзякуючы таму, што яны бачаць у вачах адзін аднаго. Зрокавы кантакт, глыбіня чужых вачэй – вельмі важны этап у працэсе наладжвання духоўна-інтэлектуальных зносін. В. Карамазуў надае гэтаму моманту вялікі псіхалагічны сэнс. Насцярожваюць паводзіны Колі, "матчынага старэйшага зяцька": "Вылез [з "жыгуля". – *Н.Е.*] і стаіць, галавы не падымаючы. Насупраць маці, Вера, Ніна, а ён уставіўся на кола, быццам акрамя кола нічога і нікога іншага не існуе... Падышоў, руку падаў, чубам – трыма валасінамі – матлянў ветліва, вочы адвёў на хату, на акно" [5, 548]. Падкрэсленае нежаданне сустракацца поглядамі, нежаданне ісці на зрокавы кантакт – знак духоўнай непаўнацэннасці зяця.

Адводзіць вочы ўбок і Сцяпан. "Упартая стрыманасць у Сцяпанавай натуре змалку: руку падаў і больш – ані знаку, што рады сустрэчы з домам, з маці. Але гэта – адно першая хвіліна. Потым як глянуў маці ў вочы, малыя, нявінныя, нейкія галубіныя, з самотнай пякучай чырванню, у гусцейшых, як апошні раз, калі бачыліся, маршчынках, сэрца скранулася: сунуўся халодным носам у матчын твар, пацалаваў у шчаку. Ад непрывычкі засаромеўся сваіх раптоўных пачуццяў – адхінуўся, апусціў вочы, быццам не ведаў, як апраўдацца" [5, 540]. Дыялог адбыўся, і гэта была размова людзей, блізкіх фізічна і духоўна. Праз усё апавяданне праследжваецца шлях Сцяпана да разумення сутнасці яго адносін з маці: "Яму вечна здавалася, што маці яго не разумее, а яна разумела, як сябе, бо ён быў яе часцінкаю – целам і душою" [5, 559]. Сцяпан спасціг на першы погляд простую ісціну аб сваёй роднасці з маці, і, калі глядзець глыбей, то і з цэлым светам, часцінай якога ён быў, але не заўсёды гэта ўсведамляў так востра і шчыра, як у гэты момант адкрыцця. І гэтае разуменне дало яму сілу: Сцяпан адчуў адказнасць за лёс сваёй маці. Ён адзін з яе дзяцей змог увасобіць свае памкненні ва ўчынку і вярнуўся да маці ў той самы момант, калі яна адчувала найбольшую неабходнасць у падтрымцы.

Чалавек павінен адчуваць сябе звязаным са светам. Кожнае праяўленне чалавека – пачуццё, думка, настрой ці жаданне, па М. Бахціну, пераўтвараецца "ў актыўна-адказны ўчынак". Жыццё чалавека напаўняецца значэннем, паколькі ён стварае сябе, стварае сваю душу.

Своеасаблівай апазіцыяй дыялогу выступае маналог. Пад "маналагічнасцю" мы разумеем не толькі знешнюю абалонку маналога, але і "маналагізм" у бахцінскім сэнсе: як адзінства канчатковай ацэнкі гаворачым прадмета маўлення.

Такі маналог, замаскіраваны пад дыялог, вядуць персанажы "Дзяльбы кабанчыка". Дочкі Ніна і Вера, зяць Коля свядома адмаўляюцца разумець патрэбы ўжо старога чалавека, сваёй маці, і бачаць у сваёй хаце-"калысцы", з якой пайшлі ў вялікі свет, толькі "дармавы кавалак", бясплатную кармушку, адкуль можна толькі браць, нічога не аддаючы ўзамен. Ацэнкі героямі адзін аднаго фатальна разыходзяцца, яны знаходзяцца ў розных плоскасцях – этычнай і эстэтычнай. Але і ацэнкі ў больш шырокім сэнсе – самыя агульныя светапоглядныя ўстаноўкі – у кожнага з персанажаў апавядання аказаліся супярэчлівымі.

Падаецца цікавым паглядзець праз прызму паняццяў "дыялог" і "маналог" на лірычную прозу. Галоўны сюжэтна-сэнсавы струмень, вакол якога фарміруюцца пераважная большасць праявітых твораў, напісаных з моцнай лірычнай дамінантай, – гэта часцей усяго "маналог" – "слова"-споведзь цэнтральнага героя. Вядома, сама форма лірычнага "я" дае магчымасць найбольш непасрэдна выказаць тое трапяткое, інтымнае, эмацыянальнае, што вярэдзіць душу. Маналагічнасць захоўваецца і пры знешнім выглядзе дыялога: споведзь у літаратуры можа перарывацца пытаннямі суразмоўніка, але такое ўмяшальніцтва поўнасцю падпарадкавана інтэнцыям "вядучага" ўдзельніка (як, напрыклад, у апавяданні Міхася Стральцова "Сена на асфальце", якое ўключае не толькі дыялогі, але і лісты герояў).

У форме маналогаў, споведзяў напісаны шмат якія лірычныя апавяданні М. Стральцова. Марыць аб блакітным ветры Лагаці ("Блакітны вецер"), шкадуе аб страчаных магчымасцях Яўген ("Свет Іванавіч, былы донжуан"), чакаюць духоўнага абнаўлення ад паездкі ў вёску Сцяпан ("Дома"), Сяргей Марус ("Там, дзе зацішак, спакой")...

Героі імкнуцца адкрыць лепшае ў сабе. Засяроджаныя на сваіх пачуццях і думках, лірычныя героі Стральцова не замыкаюцца ў сабе, але становяцца надзвычай чуйнымі да ўсяго бязмежнага свету, што іх акаляе.

"Стаіць ноч, і я стаю пад высокай ноччу на вясновай зямлі.

Цякуць рэкі ў моры, і вырастаюць у неба дрэвы. Цякуць, як рэкі, дарогі па зямлі, і на сініх лугах маленства вырастаюць надзеі. І вырастае радасць, і Млечны Шлях сплывае ў вечнасць, і ляцяць, ляцяць сваёй млечнай дарогай над цёмнай вясновай зямлёю журавы" ("Жураўліная песня") [7, 15].

Выпрабаванне пазіцыі лірычнага героя на прыстасаванасць да жыцця адбываецца не толькі праз зносіны з "жывымі" суразмоўнікамі, але і праз мадэліраванне дыялога з "вечнымі вобразамі" культуры. Мерай інтэнсіўнасці пачуцця становіцца яго магчымасць разамкнуць свет вонкі. Гэта суіснаванне са светам забяспечвае дыялагічнасць, якая ўзнікае як "два галасы", што спрачаюцца ў кожным чалавеку, які выбірае сваю пазіцыю, свой "адказны ўчынак". Наяўнасць дыялагізацыі – абавязковая ўмова існавання ўнутранага маналога; гэта не толькі рытарычны зварот, а свядомая перабудова ўсяго тэксту ў сувязі з накіраванасцю мыслення на пэўнага адрасата (персанажа ці чытача). Як ні парадаксальна, але ўнутраны маналог з'яўляецца па сутнасці ўнутраным дыялогам. Ён дазваляе пранікнуць непасрэдна ў духоўны свет гаворачай асобы, прычым ацэнка гэтага свету чытачу не навязваецца; апасродкаваная перадача думкі заменена прамым паказам самога мысліцельнага працэсу. Гэтае сцверджанне не супярэчыць дзяленню, што прапанаваў М. Бахцін, на творы "маналагічныя" і "дыялагічныя", а толькі дапаўняе яго з іншага пункту погляду. Любы тэкст, у рэшце рэшт, выказвае думкі аўтара, аднак стыль унутранага маналога дазваляе выказаць іх не ў форме сцверджання адзіна магчымай інтэрпрэтацыі, а ў форме, якая дазваляе ўнутраную гутарку з чытачом. Дыялагізацыя тут праяўляецца менавіта ў шматграннасці тых форм, у якіх чытач можа актыўна ўдзельнічаць, інтэрпрэтаваць тэкст. "Унутраная дыялагічнасць" знімае жорсткае супрацьстаянне маналога і дыялога.

У сучасным свеце ідэя дыялагічнасці паўстае як універсальная гуманістычная каштоўнасць ("Дыялог – гэта амаль універсальная з'ява, што пранізвае чалавечую мову і ўсе адносіны і праявы чалавечага жыцця, наогул усё, што мае сэнс і значэнне" [8, 79]). Распрацавана шмат канцэпцый дыялога, і таму дыялог у філасофіі мае розныя назвы (любоў, творчы падыход). Дыялог у філасофскім яго разуменні з'яўляецца неструктураваным і рухомым феноменам (у адрозненне ад яго разумення ў лінгвістыцы, якая выдзяляе і чляніць яго на рэплікі і пэўным чынам апісвае і фармалізуе). Сутнасць "дыялагічнай філасофіі" заключаецца ў тым, што чалавек фарміруецца і рэалізуецца ў зносінах. Асноўную ролю адыгрывае не абстрактна-лагічнае мысленне – маналог, але маўленчае жыццёва-практычнае мысленне, якое

мае дыялагічную прыроду, гэта значыць, арыентавана на ўзаемадзеянне з іншымі людзьмі. Сучаснай беларускай прозе блізкі гуманістычны пошук філосафаў-дыялагістаў. Літаратура адкрывае вялікі творчы патэнцыял "дыялагічнай сітуацыі" ў нязмушаным слове героя, які чуйны да ўсяго здаровага, адкрыты да дыялогу з самымі рознымі людзьмі ў свеце і з сусветам духоўна-інтэлектуальнай культуры.

Літаратура

1. Борисова, М.Б. О типах диалога в пьесе Горького "Враги" / М.Б. Борисова // Уч. зап. ЛГУ. Сер. филолог. наук. – 1956. – № 24. – С. 115–117.
2. Соловьева, А.К. О некоторых общих вопросах диалога / А.К. Соловьева // Вопросы языкознания. – 1965. – № 6. – С. 103–110.
3. Белецкий, А.И. Избранные труды по теории литературы / А.И. Белецкий ; под общ. ред. Н.К. Гузия. – М. : Просвещение, 1964. – 478 с.
4. Фащенко, В.В. Вибрані статті / В.В. Фащенко. – Київ : Дніпро, 1988. – 374 с.
5. Карамазаў, В. Дзяльба кабанчыка / В. Карамазаў // Дзяльба кабанчыка: Выбранае. – Мінск : Маст. літ., 1988. – С. 539–559.
6. Бубер, М. Два образа веры / М. Бубер. – М. : АСТ, 1999. – 592 с.
7. Стральцоў, М. Выбранае: проза, паэзія, эсэ / М. Стральцоў. – Мінск : Маст. літ., 1987. – 607 с.
8. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.

М.П. Жигалова (Брест, Беларусь)

ЭЛЕМЕНТЫ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПОЛЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ КОНЦЕПТЫ АНАЛИЗА

В последнее время всё чаще высказывается мысль о том, что художественное произведение как феномен культуры недостаточно изучено (Ю.М. Лотман, Л.Н. Мурзин и др.), хотя имеется много работ, посвящённых связи языка художественного произведения и культуры (В. Гумбольдт, Х. Штейнталь, А.А. Потебня и др.). Широко известно определение А.М. Хайдеггером языка как «дома бытия». В связи с этим чрезвычайно актуальными в последнее время стали работы, посвящённые моделированию и выявлению своеобразия картины мира социума и личности. Исследователей привлекает новые возможности в изучении народных традиций, обычаев, культуры народа, его образа мира, менталитета (В.Н. Телий, Ю.С. Степанов, А. Вежицкая, В.А. Маслова и др.).

В этой связи попытаемся найти элементы культурно-исторического поля в стихотворении М. Цветаевой «Германии» (1939) и показать, как они определяют настроения эпохи, этноса, читателя и автора.

Германии

О, дева всех румянее
Среди зелёных гор –
Германия!
Германия!
Германия!
Позор!

Полкарты прикарманила,
Астральная душа!
Встарь – сказками туманила
Днесь – танками пошла.

Пред чешскою крестьянкою –
Не опускаешь вежд,
Прокатываясь танками
По ржи её надежд?

Пред горестью безмерною
Сей маленькой страны,

Что чувствуете, Германы:
Германии сыны?

О магия! О мумия
Величия!
Сгоришь,
Германия!
Безумие,
Безумие
Творишь!

С объятьями удавными
Расправится силач!
За здравие, Моравия!
Словакия, словачь!

В хрустальное подземие
Уйди – готовь удар:
Богемия!
Богемия!
Богемия!
Наздар! (1939)

Время написания стихотворения было самым тяжёлым и в жизни поэтессы. Ностальгия, духовная изоляция, неопределённость положения, желание уехать в Россию, чувство обречённости – вот составляющие трагедии её жизни. М. Цветаева была вне политики, но всегда осуждала насилие, жестокость, войну, которые несут любому народу горе и разочарования.

Стихотворение написано в 1939 году, когда фашистская Германия во главе с Гитлером решила завоевать мир. В результате соглашения, заключённого в сентябре 1938 года в Мюнхене между Германией, Италией, Англией и Францией, Чехословакия была оккупирована и разделена на три части: Словакию, Моравию, Богемию. И потому отношение Марины к Германии как к прародине своих предков теперь уже не такое восторженное, как это было в первые годы её знакомства со страной в 1914. В это тяжёлое для Чехословакии время М. Цветаева верила в помощь России.

Уже само название стихотворения «Германии» указывает на то, что поэтесса вновь обращается к стране, судьба которой ей небезразлична. М. Цветаева акцентирует внимание на том, что происходящее не к лицу Германии (Германия! / Безумие, / Безумие / Творишь!).

Тема стихотворения – осуждение всякого насилия, предостережение от безумной мании величия. Основная мысль – ненависть к политике Германии и боль за страну и народ, которые ей были так дороги. В первых строках она обращается к Германии как родному и любимому месту, как к персонифицированному героину, называя её «девой всех румянее среди зелёных гор». Чувствуется трепетное отношение лирической героини к стране и людям, которых она знает и любит. Но это чувство теперь сочетается уже с чувством стыда, гнева и упрёка: «Германия! Германия! Позор!»

В последней строфе звучит обращение к Чехословакии, к той её части, которая теперь называется «Богемией». Появляется желание поддержать её в трудную минуту, разделить её участь и одновременно желать ей победы. И в первой, и в последней строфе чувствуется высокая эмоциональность, напористость, энергичность.

Характеризуя ключевые слова стихотворения, мы видим, как динамичен образ Германии, как меняются его характеристики: то она – «дева всех румянее», то – «астральная душа», «магия», и, наконец, «мумия».

Доминантным словом в стихотворении является слово «Германия», потому что именно к ней обращает свои призывы поэтесса. Правда, оно выступает здесь в разных вариантах. Сначала Германия – «дева всех румянее», трепетная, нежная, к которой лирическая героиня испытывает любовь. Читатель видит деву на фоне сказочного пейзажа, но уже в завершении стихотворения «дева» превращается в удава («с объятьями удавными»). Во второй строфе Германия – уже «астральная душа», которая стремится во что бы то ни стало к «звёздности», к величию, к власти над миром. И теперь лирическая героиня с возмущением посылает упрёки в адрес политики Германии: «полкарты прикарманила, астральная душа!» Обращаясь к прошлому

государства, она с нежностью говорит о добрых временах, когда «встарь – сказками туманила». Теперь же с осуждением подчёркивает, как изменилась политика страны: «днесь – танками пошла».

В пятой строфе лирическая героиня называет Германию «магией», потом – «мумией», то есть бесчувственной и безразличной к судьбам других стран и народов, их культурам. Возмущение вскоре переходит не только в осуждение, но в горечь, обиду и предупреждение о том, что такая захватническая политика и желание владеть всем миром добром для Германии не кончится. Расплата неминуема: «Сгоришь, Германия! Безумие, безумие творишь!»

В шестой и седьмой строфах М. Цветаева обращается к Чехословакии, поддерживая её желание защитить свой народ (С объятями удавими / Расправится силач!) и призывая к борьбе (Словакия, словачь!).

В стихотворении видна экспрессия ритма. Он энергичный, создаётся с помощью ямба и женской рифмы, которая здесь преобладает. Читатель замечает напористость в суждениях лирической героини. Вызывает уважение чёткость и объективность позиции в отношении как к лидерам-захватчикам, так и к жертвам агрессивной политики. Она звучит как набат-обращение к сынам Отечества (Что чувствуете, Германцы: / Германию сыны?). Впрочем, не только Германии, ...но как предостережение эти слова адресуются любому государству, которое осмелится на бессмысленное, бесчеловечное вторжение в судьбы других народов.

Важна и звуковая сторона стихотворения. Нарастающие сначала возмущение, гнев переходят в осуждение, угрозу расплаты. Эти чувства передаются с помощью аллитерации (Германия! Германия! Германия!; позор, полкарты прикарманила, пред, прокатываясь по, вежд, ржи, надежд; горестью, Германцы, магия, мумия, безумие; здравие Моравия; удар, наздар). Преобладающие звуки (г, п, ж, г, м, б, р, д) создают напряжённую атмосферу, помогают передать возбуждённое настроение героини.

Ключевые слова – существительные. Они преобладают в первой, пятой и седьмой строфах, что свидетельствует о понимании героиней вечности и неизменности существования мира, о её призыве к Человечеству помнить это. Однако обилие глаголов (сначала прошедшего времени: «прикарманила», «туманила», «пошла»; затем настоящего времени: «не опускаешь», что «чувствуете»; будущего времени и повелительного наклонения: «сгоришь», «расправится», «словачь», «уйди», «готовь») во второй, третьей, четвёртой, шестой и седьмой строфах указывают на динамичность событий, которым не суждено победное завершение. Вместе с тем глаголы второго лица единственного числа («не опускаешь», «сгоришь», «творишь») ещё раз подчёркивают близость личностного отношения лирической героини к судьбам воюющих государств.

Смысловую нагрузку несут фольклорные мотивы и старославянизмы: «встарь», «днесь», «пред», «вежд», «сей», «здравие», лексические повторы (Германия, Германцы, Германию сыны Словакия, словачь, Богемия, Богемия). Они ещё раз подчёркивают важную мысль, что народы могут влиять на политику государства и жить без войны и насилия. Стихотворение заканчивается восклицательным предложением: «Наздар!» Лирическая героиня уверена, что настанет время ответить за содеянное. Всем воздастся по заслугам.

Асиндетон и преобладание односоставных предложений, обращения (О магия! О мумия!) придают стихотворению ещё большую выразительность. Аллегория, метафоричность создают зримые образы сильных мира сего и их деяний, всего хода событий. Так, «астральная душа» ассоциируется у читателя с мистической потусторонней неземной и нечеловеческой душой, живущей обманом и хитростью; «удавьи объятая» – с оккупацией; «хрустальное подземие» – с лабиринтом хитросплетений захватнических планов, которым суждено рассыпаться, как битому хрусталу. Понятие «сказками туманила» означает, что вопреки обещанию вести мирную политику, Германия напала и разделила Чехословакию на Словакию, Моравию и Богемия; «танками пошла» – совершила нападение; «полкарты прикарманила» – завоевала другие страны.

Образ Германии персонифицирован. Это «дева», которая «прикарманила» полмира, «пошла», «туманила, не опуская вежд». И в то же время – это бесчувственная, уже застывшая мумия величия, которой предначертаны поражение и позор, ибо «Германия творит безумие», а значит, «сгорит» в огне и её величие.

В четвёртой строфе поэтесса обращается к сынам Германии – Германам. Это имя выбрано неслучайно. Оно распространено в Германии и созвучно с названием страны и её политикой. Какова страна – таковы и её сыновья. Поэтесса взывает к их чувствам, к их совести, призывает опомниться и не творить безумия.

Образ другой страны, Чехословакии, скромной и беззащитной «крестьянки», к которой обращается поэтесса, исторически достоверен. Поэтесса призывает Чехословакию уйти в «хрустальное подземие» и готовить достойный удар противнику, потому что час расплаты обязательно настанет.

Таким образом, перед читателем предстаёт образ Германии во всей его сложности. С одной стороны, это прекрасная «дева всех румянее...» и магия, волшебная страна. С другой – это алчная завоевательница, которая, «прикарманив полкарты» и желая возвеличиться над миром, творит безумие. Стихотворение написано в форме монолога-обращения, предостережения. Укоряя и осуждая Германию, поэтесса предупреждает её об опасности – возмездии, которое наступит неминуемо. Эта мысль, легко угадываемая и прочитываемая в подтексте стихотворения, звучит и сегодня как наказ и предостережение потомкам.

Следует заметить, что нет ни идеи, ни конфликта без их образного воплощения, и при анализе надо уметь это выявить. Необходимо видеть при этом и другое: представленные в стихотворении образы художественно выражают поэтический замысел художника слова. Важную роль в анализе играют и жанровые особенности стихотворения, ведь «поэт никогда не бывает полностью свободен в выборе и изложении той ситуации, что послужила основой будущего произведения. Он связан сложившимися литературными обычаями и нормами» [4, 9].

На следующем этапе анализа мы переходим к тем формальным средствам построения стихотворения, которые направлены на раскрытие характера лирического героя. Использование этих средств обусловлено особым характером стихотворной речи. Характеризуем размер, ритм, рифму, чтобы показать специфику построения художественного образа. Каждый языковой элемент несёт в стихотворении смысловую, образную нагрузку, поэтому анализ фонетики, лексики, морфологии, синтаксиса создаёт простор для наблюдений и размышлений, для понимания вторичного смысла слова. И здесь особую роль играют тропы и фигуры, которые нужно не просто найти, но и определить их роль в создании образа, воплощении темы, идеи. Освоение и переживание лирической ситуации открывает перед читателем путь к усвоению важнейших, ключевых концептов русской и общечеловеческой культуры, так как любой художник слова – «дитя» своего времени, впитавшее элементы национальной и общечеловеческой культуры. А художественное произведение, которое является одновременно и статичным, и динамичным, позволяет читателю систематично исследовать и анализировать элементы культурного поля этноса, вводя их в мощное информационно-эстетическое поле общечеловеческой культуры и межкультурной коммуникации.

Литература

1. Горбачёв, А.Ю. Поэтика повестей В. Распутина / А.Ю. Горбачёв // Русский язык и литература. – Минск. – 2009. – № 11.
2. Джаббарова, М.Т. Роль русского языка в современной образовательной системе Республики Таджикистан / М.Т. Джаббарова // Русский язык и литература в школах Таджикистана. – Душанбе, 2007. – № 4–6. – С. 25.
3. Жигалова, М.П. Немецкие страницы жизни и творчества русских поэтов-эмигрантов XX века в мультикультурном образовательном пространстве / М.П. Жигалова. – Яссы, Румыния: Editura Tehnopress, 2010. – С. 26–35.
4. Руссова, Н.Ю. Кванты русской культуры. Культурологический комментарий поэтических текстов: учеб.-метод. пособие / Н.Ю. Руссова. – М. : Вербум-М, 2008. – С. 9.

Т.І. Жыркевіч (Магілёў, Беларусь)

ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ ФАЛЬКЛОРНА-МІФАЛАГІЧНЫХ ВОБРАЗАЎ М. БАГДАНОВІЧА Ў БАЛГАРСКИХ ПАЭТЫЧНЫХ ПЕРАКЛАДАХ

Зборнік М. Багдановіча “Вянок” пачынаецца цыклам “У зачараваным царстве”, дзе перад чытачом паўстаюць фальклорна-міфалагічныя вобразы, якія сталі сімваламі роднага краю. Паэт невыпадкова звяртаецца да іх. “Зачараванае царства” роднага краю выклікае ў яго розныя пачуцці: радасць, смутак, захапленне. Беларускі мастак імкнецца раскрыць “думкі і пачуцці асобы ў яе шматгранных сувязях з гісторыяй чалавецтва і свайго народа” [2, 18]. Сам М. Багдановіч заўважаў: “Период мифотворчества прошел... значение их забыто, сами мифы перепутаны. Но народ пользуется ими, как готовым материалом, в целях литературных для

создания сказки” [3, 421]. Менавіта народныя казкі, легенды, паданні ўводзяць чалавека ў свет гарманічных пачаткаў жыцця. Яны вызначаюцца непаўторнасцю вобразаў старажытнай паэзіі, населены міфалагічнымі істотамі беларускага фальклору (лесунамі, русалкамі, вадзянікамі). Гэтым зваротам да народных вытокаў М. Багдановіч значна пашырае мастацкія сродкі і прыёмы беларускай паэзіі, узбагачае вобразную сістэму.

Творча пераасэнсоўваючы фальклорна-міфалагічныя вобразы, паэт напаяе іх рэальным зместам, чалавечымі эмоцыямі і роздумам. Яму ўдалося пазбегнуць стылізаванасці, захаваць непасрэднасць, свежасць паэтычнага бачання беларуса. Пры гэтым вершы прывабліваюць лаканічнасцю, выразнасцю, асаблівай рытмікай, якая набліжаецца да народнай казкі.

З усіх вершаў цыкла “У зачараваным царстве”, дзе найбольш ярка адлюстроўваюцца міфалагічныя вобразы, можна выдзяліць “Чуеш гул? – Гэта сумны, маркотны лясун”, “Возера”, “Вадзянік” і “Завіруха”. На іх звярнулі ўвагу і балгарскія перакладчыкі.

Мастацкі пераклад мае два бакі: ён уяўляе не толькі “пераклад” твора з адной мовы на іншую, але і “перавод” яго з адной нацыянальнай культуры ў другую. Успрыманне чытачом дадзенага твора залежыць ад таго, наколькі тэкст суаднёсся з душэўным настроем перакладчыка, што дазваляе глыбей пранікнуць у нацыянальныя асаблівасці перакладнага матэрыялу і знайсці адэкватныя выразы ва ўласнай мове. Калі творчасць якога-небудзь паэта западае ў душу інтэрпрэтатара, адпавядае яго ўласным думкам, тады, па словах Х. Папова, “праца перакладчыка становіцца прыемнай і прыносіць глыбокае задавальненне” [1, 5].

М. Багдановіч сам быў выдатным перакладчыкам і прытрымліваўся тэарэтычных высноваў А. Пушкіна, М. Міхайлава, М. Горкага і іншых мастакоў слова, якія адмаўлялі дакладны падрадкавы пераклад. Беларускі паэт патрабаваў перадачы не літаральнага зместу верша, а яго “духу”: “Можна пісаць <...> не намагаючыся падрабіцца пад народную песню, але ў народным духу” [3, 290].

Творчасць М. Багдановіча захапіла балгарскіх літаратараў “вытанчанасцю радка, высакароднай думкай і эмацыянальнай свежасцю” [1, 45], паэтычным эксперыmentам, наватарствам у беларускім вершаскладанні. Большая частка перакладаў вершаў М. Багдановіча належыць Х. Папову, які выпусціў зборнік “Златны струны”. Тут беларускі мастак успрымаецца як паэт сімвалістычнага напрамку, з характэрнымі для таго часу мастацкімі прыёмамі (яркая каляровасць, роля сімвалаў). Перакладчык убачыў у паэзіі М. Багдановіча асаблівую чуллівасць, дасканаласць форм. Ён настройвае чытача на сустрэчу з Паэтам, які ўслаўляе прыгажосць і свабоду, гармонію чалавека з прыродай. “Паэтычныя цыклы... – гэта часткі адзінага залатога яблыка, сталай лірыцы, у якой сабраны паэтычны геній беларусаў” [1, 5].

М. Багдановіч дасканала даследаваў беларускі фальклор, таму ў вершах узнавіў ужо пазабытыя міфічныя вобразы лесуна (дух леса), пана Падвоя (увасабленне зімовай стыхіі), вадзяніка (дух рэк і азёр). У балгарскіх перакладах аднак гэтай разнастайнасці не адчуваецца. Х. Папоў, імкнучыся зрабіць гэтыя вобразы больш зразумелымі для балгарскіх чытачоў, надзяляе ўсіх адзіным іменем “горскі дух” (“лясны дух”): “*Чу ли горския дух? Пак засвирил е той...*” (“*Чуеш гул? – Гэта сумны, маркотны лясун*”), “*Тук лес шумял с ели, с води, / тук горски дух живял преди*” (“*Стаяў калісь тут бор стары, / І жыў лясун у тым бары*”) з верша “Возера”. Назву верша “Вадзянік” Х. Папоў таксама пераклаў як “Горскіят дух”. У гэтым творы беларускі паэт вельмі каларытна апісвае вадзяніка: “*сівавусы, згорблены*”, “*залег між цінай*”, “*твар травой аблутана, быццам павуцінай*”. Другі слупок верша паказвае тое, што бачыць істота: навакольная прырода – вада, асака, лаза, хвалі – спіць адвечным сном, што прывабна стану старога вадзяніка. Х. Папоў па-свойму інтэрпрэтаваў верш, акцэнтуючы ўвагу не на вобразе вадзяніка, а на праявах прыроды, дзе ёсць не толькі настрой “адвечнага сну” (“*тишината на храсти и повети*”), але і пабочныя гукі – “*коне трополят*”, “*звън на подковите*”, “*иде да викна*”, “*смях ракитите*”, чаго мы не ўбачым у творы беларускага аўтара.

Міфічны вобраз пана Падвоя паўстае ў вершы “Завіруха”. Твор вельмі дынамічны і насычаны рознымі адценнямі гукаў: “*у бубны дахаў вецер б’е*”, “*грыміць*”, “*звініць*”, “*пяе*”, “*спеў ліецца*”, “*гудзіць*”. Малюнак верша нагадвае звар’яцелы танец, які выконваюць пан Падвей і завея, “*сп’янелыя*” “*снежным віном*”, “*дзікім хмелем*”. Рытмічнасць надаюць і лексічныя паўторы (“*У бубны дахаў вецер б’е, / Грыміць па ім, звініць, пяе*”).

На балгарскай мове гэты верш вядомы ў перакладзе Найдана Вылчава, які паспрабаваў захаваць дынамічнасць, гукапіс, агульны настрой арыгінальнага верша: “*бушува бесен вихър*”, “*ламаринено дан-дан*”, “*звън*”, “*брулят*”, “*пее*”, “*пир е дигнал*”. Але пры гэтым аўтарскі паўтор Н. Вылчаў не захаваў, а перадаў са зменамі (параўнайце: “*бушува бесен вихър вън*”, “*бушуват*”).

диви вихри вьн”, “*че бесни ветри брулят вьн*”, “*фучи пиян и пее вьн*”), што парушае зграбны “танец” багдановічавага твора. Ды і самі міфічныя істоты пададзены па-іншаму. Калі ў беларускага мастака зімовая непагадзь – гэта “танец” дзвюх асоб: пана Падвёя і завеі (на гэта ўказваецца і ў назве твора – Завіруха як жаночая істота, Падвёй як мужчынская), то ў перакладзе выступае толькі адна – пан Буран (вынесены і ў назву твора). Атрымліваецца, што ўсё дзейства – гэта справа аднаго звар’яцелага Бурана. Па сутнасці так і ёсць. Але ў М. Багдановіча адчуваецца нейкая гармонія ў шалёным танцы Падвёя і завеі, а ў перакладзе – толькі нястрымны разгул адной істоты.

Фальклорна-міфалагічныя вобразы М. Багдановіча ў балгарскіх паэтычных перакладах дадзены з улікам таго, як іх будуць успрымаць чытачы іншай культуры. Перакладчыкам удалося пранікнуць у глыбіню паэтычных вобразаў беларускага паэта, паказаць узаемнасць прыроды і чалавека, што надае высокі эстэтычны і духоўны сэнс творам.

Такім чынам, даследуючы інтэрпрэтацыі вершаў М. Багдановіча, можна зрабіць наступныя вынікі: перакладчыкі, каб захаваць паэтычную форму і арганізацыю верша, дадаюць новыя словы, змяняюць граматычныя формы, сінтаксіс, ахвяруюць паэтычным малюнкам і нават асноўнымі вобразамі верша; яны імкнуцца не проста адлюстравать твор па-балгарску, але і паказаць свае адносіны да яго, сваё разуменне ідэйнага сэнсу; перакладчык – гэта таксама творца, таму мае права на імпрывізацыю, пры гэтым захаваць агульны настрой верша-арыгінала, яго эмацыянальнасць дакладнасць.

Літаратура

1. Багданович, М. Златни струни. Превод от белоруски Христо Попов / М. Багданович. – София : Народна култура, 1984. – 115 с.
2. Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – Т.1 : Вершы, паэмы, пераклады, наследванні, чарнавыя накіды. – 752 с.
3. Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – Т.2 : Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. – 600 с.
4. Вълчев, Найден. Белоруската моя тетрадка. Избрани преводи / Найден Вълчев. – Мінск : Беллітфонд, 2000. – 279 с.

3.М. Заика (Брест, Беларусь)

ФОРМИРОВАНИЕ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ В ЧТЕНИИ УЧЕБНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Методика преподавания русского языка как иностранного предусматривает обучение чтению как виду речевой деятельности, который присутствует уже на первых занятиях овладения языком. В учебной деятельности студентов чтение учебников, учебных пособий играет важную роль, т.к. является не только источником приобщения профессиональных знаний, но и средством развития личности, инструментом самообразования. Чтение – серьёзный умственный труд, который складывается из техники чтения и понимания прочитанного.

Под техникой чтения понимается произношение слов, словосочетаний, правильное озвучивание, интонирование. Поэтому для формирования техники чтения вслух можно использовать такие упражнения, как: а) чтение предложений различных интонационных конструкций (Завтра будет экскурсия. Завтра будет экскурсия!); б) выразительное чтение, заучивание наизусть стихотворений, отрывков прозы; в) чтение текстов с увеличивающимся количеством компонентов, их повторение.

Осмысленное чтение включает умение пользоваться словарём, опираться на чувство языка, языковую догадку. При этом преподаватель может использовать некоторые приёмы, помогая учащимся сосредоточить внимание на понимании текста: подчеркнуть в тексте ключевые слова, провести предварительную беседу по содержанию, сразу после прочтения задать вопросы по тексту.

Модуль общего владения русским языком как иностранным в соответствии с учебной программой для иностранных студентов нефилологических специальностей высших учебных заведений для достижения уровня коммуникативной насыщенности и профессиональной достаточности предусматривает следующие основные умения учащихся: понимание информации содержащейся в тексте и разграничение её на смысловые части; выделение

основной и дополнительной информации с достаточной степенью точности и полноты, умение давать оценку авторским выводам [1]. При этом рекомендуются в основном использовать изучающее и просмотровое-поисковое чтение с общим охватом содержания. При формировании навыков чтения необходимо приучить учащихся пользоваться словарём, грамматическим справочником, опираться на языковую интенцию.

На более позднем этапе обучения после прочтения текста «про себя» (при этом нежелательно пользоваться словарём: пропуская незнакомые слова, учащиеся должны развивать догадку, улавливать общее содержание текста). После прочтения текста необходимо проверить, насколько студенты его поняли – найти в тексте главную мысль, составить вопросы к тексту и ответить на них, пересказать некоторые эпизоды, сделать вывод на основе прочитанного, пересказать текст от другого лица и т.д.

Нельзя согласиться с некоторыми методистами (В.Г. Костомаров, О.Д. Митрофанова) [2], которые считают, что на начальном этапе при чтении вслух не следует следить за правильностью произношения. Без навыков правильного произношения, что является необходимым условием развития навыков и умений во всех видах речевой деятельности, невозможно развивать коммуникативные умения.

Однако для развития навыков синтетического чтения на русском языке недостаточно только изучение учебных текстов, рассказов и статей в учебной аудитории. Безусловно, учащимся необходимо интересное чтение дополнительной литературы для приобретения навыков беспереводного чтения оригинальных русских текстов (научно-популярных, специальных художественных). Домашнее чтение способствует развитию техники чтения, закрепляет изученную лексику и грамматику, зрительно закрепляет навыки письма. Текст для домашнего чтения желательно подбирать с учётом склонностей и увлечений учащихся. Тексты должны расширять их кругозор, помочь лучше узнать жизнь страны обучения – Беларуси. Поэтому мы используем тексты краеведческого характера, например: «Беловежская пуща», «Белая Вежа», «Брестская Крепость», «Белорусское Полесье» и другие. Каждый текст стараемся создать с грамматическим и лексическим материалом, прорабатываем в аудитории. Прочитанные тексты используются как материал для развития устной речи в виде свободного пересказа, беседы, дискуссии по теме.

Развивая навыки синтетического чтения, необходимо прививать умение работы со словарём, воспитывать интерес к этой работе. Источником формирования потенциального словарного запаса являются производные и сложные слова, образованные от уже усвоенных слов, и новые значения изученных слов, а также интернационализмы и слова, заимствованные из русского языка (колхоз, пятилетка, спутник). Предтекстовые упражнения формируют рецептивный словарь (слова, которые должны быть опознаны учащимися при чтении) и потенциальный словарь, который фактически не изучается, но учащиеся овладевают методикой узнавания слова на основе приёмов догадки: по контексту, по сходству слова с родным языком, понимания морфем, составляющих слова. К примеру, можно предложить упражнения в словообразовании: «от данных (существительных, глаголов) образуйте (прилагательные, существительные)»; «из данных слов образуйте односложные слова»; «подберите однокоренные слова к слову...»; «в данных словах обозначьте морфему (приставку, суффикс, окончание) и др. Эти задания направлены на производство лексических единиц и последующее их употребление в речи. Упражнения, направленные на формирование потенциального словаря, занимают особое место, например: «Определите, из каких простых слов образованы данные сложные слова»; «от каких существительных образованы данные прилагательные»; «передайте значение выделенного слова синонимом» и др.

Достижение коммуникативных задач обеспечивают послетекстовые задания, например: нахождение в тексте ответов на вопросы; составление плана текста, может быть изложение позиции читающего по отношению к теме текста; обсуждение проблем прочитанного текста.

В учебной деятельности студентов чтение учебников, учебных пособий играет значительную роль, однако умение работать с учебной литературой является общеучебным умением и расценивается в педагогике как один из главных показателей готовности студентов к обучению в области избранной специальности.

В чтении учебной литературы под коммуникативной компетенцией понимается способность учащихся извлекать необходимую учебную информацию.

Процесс коммуникативной компетенции при чтении учащимися учебной литературы включает все виды коммуникативной деятельности и позволяет максимально скоординировать содержание обучения на занятиях по русскому языку с потребностями учащихся. В связи с

этим, создавая учебно-методические пособия по научному стилю речи, в предтекстовых заданиях мы используем строгий отбор лексико-грамматических средств выражения предметного и коммуникативного содержания. Эти лингвистические конструкции используем, в основном, в учебных пособиях по общетеоретическим дисциплинам, наиболее употребительные из них:

а) *определение предмета, явления, понятия: что* – (это) *что*; *что* существует где; *что* изучает *что*; *кто* (что) имеет *что*; *что* называется *чем*; *что* является *чем*;

б) *описание свойств: что* включает в себя *что*; *кто* (что) исследует *что где* (в чём); *что* влияет на *что*; *что* формирует *что*; *что* зависит от *чего*, *что* относится к *чему*, *что* принадлежит *кому* (чему); *кто* владеет *чем*; *что* образуется *когда* (в результате *чего*); *что* можно разделить на *что*; *что* связывает *кого* (что) с *чем*; *что* (кто) играет какую роль в *чём*; *что* необходимо для *чего*; *что* воздействует на *что*; *что* используется *кем*, *что* связано с *чем*;

в) *условная запись: что* обозначается *чем*; можно записать в *виде*, (как), (так); *что* изображают формулой (уравнением);

г) *иллюстрация*: например, рассмотрим на примерах; на рисунке изображён (показан, построен);

д) *ход решения задачи: что* можно определить (вычислить, найти); рассчитать по формуле (с помощью формулы);

е) вывод: следовательно, можно сделать вывод; отсюда следует; значит; таким образом; итак;

ж) *доказательство*: пусть; тогда; обозначим; предположим; следовательно и т.д.

Для формирования коммуникативной компетенции в чтении учебной литературы мы используем упражнения, направленные на выработку и совершенствование фонетических, лексических и грамматических навыков для развития умений чтения: определять целевую установку чтения, тему текста, выделять главную, второстепенную информацию и умение ориентироваться в коммуникативной задаче каждой смысловой части текста и т.д.

Литература

1. Лебединский, С.И. Русский язык как иностранный: типовая учеб. программа для студ. I–IV курсов не филол. специальностей в учеб. завед. / С.И. Лебединский. – М., 2005. – 172 с.

2. Митрофанова, О.Д. Коммуникативная деятельность в процессе обучения чтению / О.Д. Митрофанова. – М., 1991.

А.В. Зезюлевич (Гродно, Беларусь)

ВЕЧНЫЙ СЮЖЕТ КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ КОНСТАНТА (на примере сюжетов о несостоявшемся рождественском чуде)

Среди вечных, повторяющихся или «бродячих», сюжетов русской литературы в особую группу можно выделить сюжеты, в основе которых лежат определенные познавательные модели устойчивого характера – так называемые *стереотипные ситуации*. С позиций когнитивного литературоведения, стереотип можно определить как «некий фрагмент картины мира, существующий в сознании человека. Это некоторый образ-представление, это ментальная «картинка», некое устойчивое, минимизировано-инвариантное, обусловленное национально-культурной спецификой представление о предмете или о ситуации» [1, 23]. В самом широком смысле стереотипизация является органическим свойством литературного процесса. Н.В. Володина считает, что «стереотипность оказывается одним из законов литературного развития, предполагая обязательную преемственность, наследование тех или иных литературных признаков, норм и правил. «Взаимодействие стереотипности и творчества пронизывает текстообразующую деятельность». В отличие от концепта и универсалии, которые, при сохранении смыслового ядра, потенциально содержат в себе множество значений, актуализируемых самой ситуацией их «употребления», стереотип ограничен одним значением, подчас не мотивированным литературным контекстом» [1, 24].

Сюжеты, основанные на стереотипных представлениях, в определенные исторические моменты начинают активно умножаться в литературном пространстве, по преимуществу становясь достоянием массовой беллетристики, что, впрочем, не препятствует получению ими статуса констант в литературном процессе. Однако следует отметить и тот факт, что в общем

ряду повторяющихся сюжетов последние занимают периферийное положение, поскольку один из главных принципов бытования вечного сюжета – принцип узнавания его читателем в тексте произведения – в указанном случае не выдерживается. На стереотипные сюжеты в рамках массовой литературы начинает распространяться закон фольклорной и ритуальной «эстетики тождества», когда «устойчивый комплекс стилистических, сюжетных и тематических элементов, переходящих из текста в текст, не только не вызывает раздражения у читателя, но, наоборот, доставляет ему удовольствие» [2].

К обозначенным сюжетам-константам можно отнести весьма обширный «развивавшийся с древности и сложившийся к концу XIX века пласт русской словесности» – календарно-духовные сюжеты, «тесно связанные по своей природе праздником, о котором повествуют» [5, 3–4]. Устоявшиеся в культурной памяти представления о сущности праздников, уходящие корнями в мифологическое мировоззрение и носящие архетипический характер, сыграли немаловажную роль в становлении стереотипных сюжетных единиц. Как отмечают исследователи, «композиция праздника, весь его внутренний строй оказали мощное воздействие на формирование... структуры календарно-духовного текста. <...> В.Н. Топоров отмечает, что центральные праздники начинаются в ситуации, «связанной с обостренным и напряженным ожиданием катастрофы мира», «силы хаоса, кажется, одолевают космическую организацию мира». И подобная ситуация, спроецированная на конкретную человеческую судьбу, повторяется в календарно-духовном произведении» [5, 6–7], но в то же время крепкая связь текста «со своими праздниками, их культурным обиходом и идейной проблематикой... препятствует изменениям в нем, его развитию, как того требуют литературные нормы нового времени. Перед автором ...имеется некоторый «склад» персонажей и заданный набор сюжетных ходов, которые и используются им более или менее виртуозно, в зависимости от его комбинаторных способностей» [2].

Одной из разновидностей календарно-духовных сюжетов являются рождественские сюжеты, берущие начало, по мнению Е.В. Душечкиной, от народных повестей XVIII века и переживающие окончательное становление и расцвет на рубеже XIX–XX столетий [2]. Обращение к рождественским сюжетам в этот период «способствовали процессы, происходившие внутри самой литературы. Модернизм (во всех его разветвлениях) сопровождался ростом интереса интеллигенции к православию и к сфере духовного вообще. <...>. В этой атмосфере... рождественские рассказы оказались в высшей степени удобным жанром для художественной обработки» [2]. В центре указанной группы сюжетов – «христианское восприятие Рождества как времени, изгоняющего злые силы, гармонизирующего жизнь. <...> Наиболее традиционным для рождественского сюжета является мотив чуда, совершаемого в Рождество, причем в самых разных его проявлениях – от сверхъестественного события до жизненной удачи» [3, 9–10]. Однако в конце XIX – начале XX столетий в рождественском сюжете формируется мотив несостоявшегося или несбывшегося чуда, обостряющий «чувство обездоленности, тоски и одиночества в день, когда родился Бог. Активизация данного мотива... на рубеже веков становится одной из его художественных характеристик как дестабилизированного, сдвинувшегося времени» [3, 10].

При этом «надо признать, что в большинстве своем литературные рождественские рассказы не обладают высокими художественными достоинствами. В развитии сюжета они используют давно уже отработанные приемы, их проблематика ограничена узким кругом жизненных проблем <...>. Такие рассказы и тысячи им подобных... служили основным и постоянным «чтением» русского рядового читателя, который на них воспитывался и формировал свой художественный вкус» [2]. Тем не менее, игнорирование их невозможно, так как подобные сюжеты являются полноценной частью литературного процесса.

Для доказательства вышеизложенного обратимся к анализу рассказов «Миллионер» (1891) А.И. Куприна и «Неживой зверь» (1911) Тэффи (Н.А. Лохвицкой), разделенных во временном континууме целым двадцатилетием.

Главный герой рассказа А.И. Куприна, Аггей Малыгин, является «самым бедным чиновником во всей конторе, к тому же еще обязанным накормить и одеть жену, старуху тещу и пятерых детей, на содержание которых никогда не хватало двадцатидвухрублевого ежемесячного жалованья» [4, 340]. Накануне Рождества он оказывается в затруднительном положении: со дня на день должен родиться еще один ребенок. Малыгин отправляется в гости к журналисту Ракитину с единственной целью: взять взаймы денег. Одолженная сумма представляется персонажу единственным возможным способом решения насущных проблем. Поведение Малыгина в гостях – стереотипное поведение маленького человека: «...он сидел ...взволнованный, бледнее обыкновенного, с замирающим от

робости сердцем, нервно потирая руки и ожидая удобного момента, чтобы заговорить о своем деле. <...> Раза три или четыре Аггею Фомичу казалось <...> удобным под общий разговор незаметно наклониться к помощнику пристава или к учителю и попросить денег. <...> Но каждый раз невыразимая робость, почти страх, сковывала его движение» [4, 341–342].

На празднике случайно заходит речь о денежных находках и выигрышах. Эта тема постепенно захватывает воображение главного героя, который «обладал удивительно пылким воображением и все, что при нем рассказывалось, представлял необычайно ярко. Разговоры о долгах, о неожиданных богатствах, об этих диковинных, могущественных существах, называемых миллионерами, взволновали его до лихорадочной дрожи. <...> Перед глазами ...завертелись десятки и сотни тысяч рублей, громадные пачки пестрых ассигнаций, волшебные имена богачей, не знающих счета деньгам...» [4, 343]. Когда вечер подходит к концу, возбужденный разговором Малыгин обращается к хозяину с просьбой одолжить ему пять рублей и получает решительный отказ. Но надежда на чудо в *Рождество* не покидает героя: по дороге домой «в душе Аггея Фомича начала возрастать чудовищно нелепая, но неотразимая уверенность, что он сегодня, даже именно сейчас, должен найти на улице чудесный бумажник. *Почему это должно было случиться – он не знал, да и не думал об этом (курсив наш. – А.З.)*» [4, 344]. В результате герой действительно находит кошелек, но в нем вместо несметных богатств, которых жаждет Малыгин, оказываются «сокровища» совсем иного рода: засаленная трехрублевая бумажка, багажная квитанция и газетное объявление [4, 346]. От пережитого разочарования Аггей Фомич сходит с ума, и уже в его помраченном сознании возникают картины сказочного богатства и невиданной щедрости: «перед его миллионами все сокровища и Голконды и Калифорнии – ничто. <...> Он необыкновенно щедр и каждому бедняку-просителю охотно дарит по миллиону и по два (курсив наш. – А.З.)» [4, 346].

Главной героиней рассказа Тэффи «Неживой зверь» выступает девочка Катя, которой на Рождественском празднике родители дарят игрушку – большого шерстяного барана [6]. Сразу после праздника в семье Кати начинаются разногласия между родителями из-за супружеской неверности матери. Одновременно с нарастанием эмоционального напряжения в доме начинают появляться крысы – символ беды и разрушения. Для маленькой девочки они еще и источник неясного страха. Единственной вещью, оказывающей на ребенка благотворное влияние, становится рождественский подарок: «Жилось тихо только за сундуком, где поселился шерстяной баран, неживой зверь. <...> Катя... думала про шерстяного барана, и, когда чувствовала его, родного, неживого, близко, засыпала спокойно» [6]. При этом в отношении к барану Тэффи настойчиво употребляет слово «неживой», противопоставляя его всем обитателям дома, и в контексте произведения указанный эпитет приобретает оксюморонный смысл: баран – *неживой зверь* – оказывается единственным по-настоящему живым существом, способным помочь ребенку в беде, залогом успешного разрешения семейного конфликта. Но однажды ночью крысы умудряются разорвать игрушку: «бесшумно таскала жирная крыса серые ключья, мягкие куски, трепала мочалку. Катя ...молчала и не плакала. Боялась, что нянька проснется ...и насмеется над *шерстяной смертью неживого зверя* (курсив наш. – А.З.)» [6].

Со «смертью» барана терпят крушение надежды на примирение родителей, и Катя, прежде ласковая и живая девочка, замыкается в себе, переживая состояние, подобное духовной смерти: «затихла вся, сжалась в комочек. *Тихо будет жить, тихо, чтоб никто ничего не узнал* (курсив наш. – А.З.)» [6].

Опираясь на тексты А.И. Куприна и Тэффи, можно реконструировать комплекс сюжетобразующих мотивов, лежащий в основе сюжетов о несостоявшемся рождественском чуде:

- 1) Герой пребывает в неблагоприятной жизненной ситуации;
- 2) Герой участвует в рождественском празднике;
- 3) Герой получает / желает получить подарок как залог чудесного разрешения трудностей;
- 4) Герой утрачивает / не получает подарок;
- 5) Герой утрачивает надежду на улучшение жизни.

В рассказах А.И. Куприна и Тэффи наблюдается незначительная разница в порядке следования частей мотивного комплекса (в «Неживом звере» первый компонент оказывается на месте третьего), что в целом не нарушает общего смысла произведения.

Помимо рассмотренных нами текстов подобной сюжетной схемой обладают и другие произведения, например, «Святочный рассказ. Из путевых заметок чиновника» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Зимовье на Студеной» Д.Н. Мамина-Сибиряка, «Семь суток» К. Михайлова,

«Ангелочек» Л.Н. Андреева, некоторые произведения из цикла «Рождественские рассказы» Н.А. Лейкина и т.п.

Таким образом, сюжет о несостоявшемся рождественском чуде становится не только повторяющимся в литературном пространстве второй половины XIX столетия и Серебряного века, но и приобретает стереотипность. Следовательно, указанный сюжет может быть назван постоянной величиной, актуализирующейся в рамках определенного отрезка литературного процесса в силу специфической культурно-исторической ситуации.

Литература

1. Володина, Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения / Н.В. Володина. – Череповец: ГОУ ВПО ЧГУ, 2009. – 184 с.
2. Душечкина, Е.В. Святочный рассказ / Е.В. Душечкина // [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа : <http://art.1september.ru/articlef.php?ID=200702305>. – Дата доступа : 05.10.2010.
3. Капинос, Е.В. Предисловие // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы / Е.В. Капинос, Е.Н. Проскурина, Е.К. Ромодановская. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2006. – Вып. 2. – 245 с.
4. Куприн, А. И. Миллионер // Собр. соч. : в 9 т. / А.И. Куприн. – М. : Худож. лит., 1970. – Т. 1. – С. 339–346.
5. Николаева, С.Ю. Пасхальный текст в русской литературе XIX века: диссерт. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / С.Ю. Николаева. – М., 2004. – 218 с.
6. Тэффи. Неживой зверь / Тэффи // [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа : http://ocr.krossw.ru/html/teffi/teffi-zver-is_1.htm. – Дата доступа : 27.09.2010.

О.Б. Золотухина (Гродно, Беларусь)

СПЕЦИФИКА НАРРАЦИИ В РОМАНЕ «НОМО ФАБЕР» М.ФРИША

С момента появления перевода романа «Номо Фабер» на русский язык (1965) в отечественном литературоведении началось осмысление художественного феномена швейцарского писателя Макса Фриша. На сегодняшний день русскоязычный корпус исследований составляют работы, связанные с осмыслением художественного метода М. Фриша (реализм / модернизм / постмодернизм), концепции личности, проблематики, интертекстуальных связей его произведений. Роман «Номо Фабер», интересующий нас прежде всего в аспекте неопсихологизма, такому рассмотрению ранее подвергнут не был. Данный ракурс анализа привел к необходимости выявить своеобразие наррации в нем.

Роман «Номо Фабер» в основе своей имеет модель путешествия с ее интересом к географическому пространству. Хронотопическая организация произведения связана с фиксацией передвижения центрального персонажа по странам и континентам, причем данный маршрут оказывается дважды повторенным в прямой и обратной последовательности. Эта схема, с одной стороны, призвана прояснить психологическую трансформацию Вальтера Фабера, с другой – вывести разговор из круга личных вопросов, занимающих его героя, в область всеобщей человеческой истории. Соотнести путь отдельного человека с путем западной цивилизации (от античности к современности, от политеизма к монотеизму и атеизму, от примитива к наукоемкости и технократии) и месоамериканской цивилизации – цель повествования.

Жанр путешествия, на который ориентируется швейцарский писатель, также стимулирует внимание к организации нарратива. Субъектом повествования выступает Вальтер Фабер, излагающий историю собственной жизни. Авторское присутствие в произведении является завуалированным и обнаруживается прежде всего в заглавном комплексе.

Название произведения, соотносимое с традиционным для романа воспитания заглавием в виде имени центрального персонажа, обнаруживает двухвекторную смысловую перспективу. С одной стороны, оно является цитатой из текста: Ганна, возлюбленная Вальтера, воспринимаемая им как «фантазерка, муза», называет его «номо Фабер» ввиду крайнего прагматизма и практицизма. С другой стороны, такое заглавие имеет явное символическое звучание. Роман запечатлевает не столько частную историю пятидесятилетнего немецкого инженера Фабера, сколько претендует на сверхобобщение. Фамилия центрального персонажа, отсылающая к немецкому «fabrizieren» (изготавливать), в сочетании с латинским «номо» указывает на родовидовую, а не на лично-персональную сущность персонажа. Следовательно,

«человек производящий» – продукт западной техногенной цивилизации – становится материалом для проведения художественного эксперимента М. Фриша.

Наименования двух частей романа – «Первая остановка», «Вторая остановка» – актуализируют мотив пути и обнаруживают несколько смысловых уровней. Остановки в путешествии Фабера имеют следующую локализацию:

1) конкретно-географическую – Вальтер Фабер, инженер, член ЮНЕСКО, занимающийся «технической помощью слаборазвитым странам», совершает непредвиденные остановки в своем мобильном перемещении по странам и континентам. Данная локализация позволяет выйти на уровень осмысления общечеловеческих цивилизационных моделей и путей исторического развития;

2) физиологическую – Фабер внезапно оказывается обездвиженным вследствие мучительной прогрессирующей болезни – рака желудка. Ее приступы вынуждают персонажа не только прервать передвижение по миру, но и становятся моментами экзистенциального экстремума на границе жизни и смерти, запускают механизм воспоминания и саморефлексии. Именно в эти моменты он пытается в процессе письма зафиксировать и проанализировать трагедию и личную метаморфозу;

3) психологическую – в романе наряду с географическим фиксируется «внутреннее путешествие» персонажа, путь его самоидентификации. Остановки – психологические кризисы в пути ко «второму рождению». Формально они связаны со смертью дочери-возлюбленной и собственной смертельной болезнью, буквально – с торможением процессов самопознания и идентификации себя в акте столкновения с «другим».

В свете выявления нарративных особенностей романа нас будут интересовать экзистенциальное и психологическое измерения «внутреннего путешествия» Вальтера Фабера.

Роман «Ното Фабер» М. Фриша имеет перволичную повествовательную дневниковую форму. Герой-рассказчик – сложившаяся личность, со стабильными взглядами на жизнь и ее ценности. Морально-нравственные, психологические, социальные установки персонажа являются производными его профессионального прагматизма. Фабер – убежденный холостяк пятидесяти лет, без дома и корней, человек вне политики, истории, нации. Одиночество персонажа имеет стратегический характер: Вальтер не чувствует кровной и духовной связи с родителями и перестает с ними общаться, не знает любви – вычеркивает саму возможность союза с женщиной (в любых его вариантах, в том числе семейном), не нуждается в дружбе – избавляется от друзей. Перед читателем вырисовывается образ человека, действующего не радикально, а путем компромиссов. Вальтер добивается желаемой эгоистически-комфортной обособленности не отказом от контактов с другими, а методом их максимального облегчения, перевода в ранг фиктивных.

Место друзей в его жизни занимают сослуживцы, случайные знакомые, с которыми можно поиграть в шахматы, выпить на вечеринке и о которых с такой же легкостью можно на другой день забыть. Место любимой женщины отдается случайной, чуждой по всем позициям любовнице (Айви), которая вызывает досаду и отторжение в каждый миг, который не связан с телесным контактом. Иллюзорными оказываются и отношения с родителями. Не случайно Фабер перед смертью упоминает о том, что никогда не знал и не понимал их: «Вообще мои родители, уверяет меня Ганна, совсем не такие, как я думаю... Надо только послушать, что Ганна рассказывает о моей матери! Я кажусь себе слепцом!» [1, 182].

Фабер не рефлектирующая личность, а «производитель», бесперебойно выполняющий свою «рабочую программу». Социальная маска до такой степени приросла к нему, что безостановочный ритм существования стал определять нервно-физиологические и характерологические особенности Фабера. Для него движение есть сущность жизни, оно заменяет потребность самооценки, саморефлексии, осмысления смысла своего существования.

В романе точно зафиксированы взгляды Фабера-материалиста на брак, семью, секс, незапланированную беременность, чувства, искусство, судьбу, технику. В данном перечислении только последняя позиция маркируется положительно. Ни искусство, ни литература серьезно не воспринимаются персонажем. Тем не менее пред нами дневниковые записи Вальтера Фабера, рассказ о последних месяцах его жизни. Форма дневника, которая избирается персонажем, – также компромисс в угоду наукоемкости: дневник фиксирует правду жизни, фактографию с ее четкостью в обозначении события, места, времени. Установка на максимальную точность свойственна всему повествованию, напоминающему отчет. В нем не только точные даты, время (в заключительной части), но и постоянные оговорки «точнее»,

«вернее», «то есть»: «...хотя он и математик – точнее, профессор электродинамики» [1, 27]; «...в 1951 году, то есть шесть лет назад» [1, 29]. Рассказ сознательно моделируется Фабером как логичный, последовательный, доказательный: отмечается возвращение к уже зафиксированному («я уже говорил» [1, 32]), точное стенографирование («я добавил дословно следующее» [1, 57]). Более того привычка все уточнять, прояснять приводит к «хроническому» использованию вставных конструкций: «Вместо нее я снова увидел (я открыл глаза потому, что кто-то тронул мое кресло) юное существо...» [1, 86–87]; «Сабет укусила не черная гадюка, а випера (*Aspiviper*)... О применяемых в этих случаях народных средствах (высасывание места укуса, выжигание или иссечение ранки, перетягивание жгутом пораженной конечности) он был, как специалист, невысокого мнения» [1, 133]. Таким образом, очевидно, что форму дневника-отчета и стилевое его решение Фабер выбирает сознательно, они становятся свидетельством глубины и укорененности в нем рационализма и стереотипности.

С другой стороны, само обращение Вальтера Фабера к дневниковым записям есть факт экстраординарный для такой личности. Это прорыв к себе, свидетельство перелома, пересмотра своих позиций. Начало дневника совпадает по времени с его пребыванием в Венесуэле, когда в двухнедельный срок в гостинице Каракаса он записывает то, что произошло с ним в последние три месяца (этот материал входит в первую часть романа). Фабер начинает дневниковые записи через 15 дней после смерти дочери. Он испытывает сильные желудочные боли и, будучи прикованным к постели, берется за письмо. Для него это единственная возможность понять произошедшее.

Психологические мотивировки повествования связаны с желанием выяснить первопричины трагической гибели Сабет и оправдать себя. Данные цели активизируют форму исповеди, однако обе формы (дневник, исповедь) сохраняют свою автономность: повествование представляет собой фрагменты (визуально оформленные отступами). Принцип их расположения – чередование хронологического дневникового повествования и исповедальных вставок. Последние могут быть ретроспективными и проспективными. Ретроспективные фрагменты дают информацию о предыдущей жизни персонажа и служат формой его психологической характеристики (например, рассказ об отношениях с Ганной и ее беременности или история первой близости). Проспективные фрагменты отсылают к моменту смерти дочери. Вне зависимости от временного вектора все исповедальные вставки имеют тенденцию к повышению аналитизма. Фабер предстает в них как познающий субъект, ищущий возможности перепроверить свою жизнь единственно известными ему средствами – научными, рациональными: «Мне незачем обращаться к мистике, чтобы поверить в реальность невероятного случая, для этого мне достаточно математики. / Итак, выразим это математически. / Вероятный случай (например, если 6 000 000 000 раз бросить обычную игральную кость, то единичка выпадет приблизительно 1 000 000 000 раз) отличается от невероятного (например, если шесть раз бросить одну и ту же игральную кость, единичка выпадет шесть раз) не сущностью, а только частотой; причем то, что случается чаще, наперед кажется более правдоподобным» [1, 33]. Но разум рационалиста, материалиста наталкивается на непреодолимую преграду в виде иррациональной судьбы: «Я ничего не подозревал, не мог подозревать, это легко доказать, но что от этого меняется?» [1, 80].

Столкновение двух позиций, способов мышления, жизнеотношения характерно для всего блока исповедальных фрагментов с их лейтмотивами судьбы («я не верю ни в роковое стечение обстоятельств, ни в судьбу» [1, 33], «при чем тут судьба?» [1, 80]), вины («В чем моя вина?» [1, 127]), возможности / вариативности жизни («все, наверное, ...сложилось бы по-другому» [1, 61]; «Все могло сложиться совсем иначе» [1, 80]).

Соотношение дневниковых и исповедальных фрагментов выявляет превалирование первых и по количеству и по объему. Однако отступы между ними не только выполняют функцию их разделения, но и отделяют друг от друга и фрагменты внутри дневникового «блока». Хронологическими сбойми дневниковой хронологии отмечены моменты обнаружения и погребения Иоахима (однократный сбой) и смерти Сабет (трехкратный).

Вторая часть романа содержит блок записей (даются курсивом), которые Фабер делает от руки в афинской больнице перед операцией ввиду того, что у него забрали портативную машинку. Этот момент хронологически отдален от смерти Сабет на шесть недель. Курсивные отрывки, создающиеся перед смертью, обладают повышенной значимостью, итоговостью суждений, перемежаются более ранними дневниковыми записями.

Фрагменты, написанные в больнице, либо фиксируют настоящее (визиты, процедуры, назначения), либо проспективно восполняют пробелы из прошлой жизни Ганны. Фабер и Ганна,

его истинная возлюбленная, – вот объект рефлексии этого «блока», лейтмотивом которого является непонимание («Я вообще Ганну не понимаю» [1, 161]; «почему она молчит?.. зачем же она приходит?» [1, 164]; «Я вообще перестал что-либо понимать» [1, 190]. Примечательно, что Фабер не только по-новому фиксирует свои записи, но и начинает использовать постскриптумы, желая вновь и вновь добавить существенное. За вечер и ночь перед операцией он 9 раз берется за перо.

Машинописные фрагменты, относящиеся ко времени с 8.06. по 16.07., отражают моменты его поездки по старому маршруту – Нью-Йорк, Каракас, Кампече, Дюссельдорф, Цюрих, Рим, Афины. Хронологическая последовательность в них не нарушается. Однако стиль и манера повествования существенно меняются, что совершенно очевидно в «кубинском фрагменте». На протяжении четырех дней Фабер новыми глазами смотрит на Гавану, которая, по его словам, похожа на сон. Впервые персонаж-рассказчик радостно замечает мир вокруг себя, любовно всматривается в экзотических и прекрасных кубинцев. Эта вспышка любви и радости первая в этом повествовании. Да и Фабер становится иным: «Я принимаю решение жить по-другому. / Вспышка молнии, поле них будто слепнешь, на мгновение открывается такая картина: серовато-зеленая пальма, ее треплет ветер, тучи лиловые с ослепительно синими прожилками, волнистое, отдающее жестью море; жестяное море гудит, и меня это по-детски радует, мне весело – я пою» [1, 174]. Вальтер фиксирует грозу, дождь, потоп, а символически в образе трепещущей на ветру пальмы воплощает свой образ (к слову, зеленовато-серого цвета его глаза).

Обновление Фабера сопряжено не только с новым взглядом, но и новыми действиями и поступками персонажа. Он научился плакать, смеяться, петь, получать удовольствие от мира, его красок, запахов, движений, начал рисовать (то на песке, то карандашом по мраморной жилке) и писать письма (Дику, Ганне). «Я люблю жизнь!», «...я был счастлив» [1, 179, 180], – так неожиданно и экспрессивно запечатлевает Вальтер свое состояние. Динамика и мощь этого чувства преобразуют и манеру повествования, в ней господствуют рваные ритмы, акцентирующие каждую деталь увиденного, оформленную как стихотворная строка: «Ее жизненная цель – Нью-Йорк. / Нам на головы падает птичий помет. / Ее непосредственность» [1,178]. А кульминационный момент грозы оформляется в одно предложение – сложное синтаксическое целое из семи конструкций, воедино соединяющих Фабера-человека и бушующую природу.

Этот всплеск эмоций повторится, но в ином виде в «дюссельдорфском фрагменте», когда Фабер, желая продемонстрировать руководству фирмы киноленту об Иоахиме, случайно увидит запись, на которой запечатлена Сабет. На этот раз экспрессия рождается в смене кинокадров. Каждый фиксирует разные ракурсы образа дочери, которые перемежает вариативный рефрен-плач о Сабет, которой уже нет в живых: «Ее лицо, которого больше не будет. / Сабет во время мистралья; она идет против ветра, терраса, сад папы, все развевается – волосы, юбка, юбка, как шар... Сабет стоит у перил, она кивает. / Сабет в движении... / Сабет, когда она кормит голубей. / Ее смех, но беззвучный...» И далее по принципу кадр – скорбный рефрен: «Ее тело, которого больше нет...»; «Ее глаза, которых больше нет...»; «Ее губы...»; «Ее руки...»; «Ее крепкие зубы...»; «Ее юный лоб...»; «Ее походка...»; «Ее лицо, ее лицо... / Ее дышащее тело...» [1, 187–188].

Видоизменение повествовательной манеры очевидно при сопоставлении фрагментов полета из первой и второй частей романа. Состояние «смертельной усталости» [1, 20], боли в желудке, крайняя степень раздражения – психофизиологические показатели первого полета, во время которого Фабер либо сидит с закрытыми глазами, либо изредка бросает взгляд на привычные и хорошо знакомые картины. Они не вызывают интереса, четки и наделены свойствами материалов, привычных для Фабера-инженера (например, рукава Миссисипи «словно отлитые из латуни или бронзы» [1, 21]). Обнадеживает Фабера только звук ритмично работающего двигателя. Второй полет сопряжен с сожалением по поводу необходимости лететь, то есть удаляться от живой и настоящей земли: «Хочется вдыхать запах сена! / Никогда больше не летать! / Хочется ходить по земле – вон там, внизу, у сосен, на которые падает солнечный свет; вдыхать запах смолы, слышать, как шумит вода, как она грохочет, пить воду...» [1, 192]. Картины, открывающиеся с высоты, Фабер бережно и любовно рассматривает, словно продолжая играть в игру, предложенную Сабет – в сравнения-ассоциации. В этой виртуальной игре по традиции побеждает дочь, а Вальтер, рассматривая живописные пейзажи, проецирует на них вопрос, мучающий его: «если бы я сейчас стоял на той вершине, что бы я стал делать? Уже слишком поздно, чтобы начинать спуск; в долине сгустились сумерки... Что же

делать?... там горит огонек, но очень одиноко; этот огонек не могут видеть те, кто взбирается на вершину... За то, чтобы увидеть его, надо заплатить жизнью, но он очень красив...» [1, 193]. Фабер мучительно ищет решение, связанное с его дальнейшей жизнью. Спустившись с трапа самолета, он отправляет две телеграммы – Ганне о своем приезде и Вильямсу об уходе с работы и летит дальше «с напряженным вниманием, словно летел впервые в жизни» [1, 194].

Если в первой части Вальтер колебался между принятием и неприятием собственной вины, то вторая часть разворачивается под знаком выбора между желанием начать новую жизнь и осознанием невозможности этого, между верой в благоприятный исход операции и ожиданием смерти. Фабер наконец осознанно формулирует рожденную трагедией жизненную программу: «Быть на земле – значит быть на свету... крепко держаться света, радости... сознавая, что сам угаснешь... крепко держаться времени – вернее, вкладывать вечность в мгновение. Быть вечным – значит прожить свою жизнь» [1, 195].

Таким образом, нарративные особенности двух повествовательных частей, со- и противопоставленных друг другу, призваны зафиксировать психологическую метаморфозу Вальтера Фабера без активного авторского вмешательства. Авторская интенция, связанная с укрупнением масштаба изображаемой истории, поддается обнаружению в заглавном комплексе и мифологическом интертексте. Организация перволичного повествования обнаруживает резкую противопоставленность двух его частей – ритмическую, структурную (характер фрагментарности), экспрессивную, лейтмотивную, формальную (способ фиксации – машинопись и рукописный текст), наблюдаются зеркальность сцен и хронотопических перемещений центрального персонажа. Указанная специфика нарратива позволяет реконструировать процесс самоидентификации Вальтера Фабера и констатировать его незавершенность.

Литература

1. Фриш, М. Номо Фабер. Назову себя Гантенбайн: пер. с нем. / М. Фриш. – М. : Прогресс, 1975. – С. 19–199.

В.С. Истомина,
Ч.И. Истомина (Гродно, Беларусь)

КОМПОЗИЦИЯ И СТИЛЬ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА МАРГАРИТЫ ДЮРАС

Художественное произведение представляет собой сложное эстетическое образование, состоящее из трех уровней: материальной системы (слова), сложного семантического поля и идейно-эмоциональной системы (идеи, порождающие определенную «модель жизни»), которые сливаются в органической целостности художественного произведения. Это означает, с одной стороны, что процесс творчества находится в прямой зависимости от социальной действительности. С другой – в основе этого творческого процесса находится субъект – художник, осуществляющий субъективный поиск [1, 47]. Из этого следует, что писатель в конкретно-социальной литературной ситуации, выполняя определенные общественные функции, переходит от социальной реальности к реальности художественной, а произведение предстает перед нами как объект с определенной морфологией и социально-ценностной значимостью. Творчество М. Дюрас можно определить одним жанром – «новый роман», а потому на основе ее произведений возможно создать картину особенностей, присущих новому типу романа.

Судьбы французского романа XX века тесно связаны с судьбами всей страны, с развитием европейской мысли. На рубеже XIX и XX веков во Франции произошел ряд событий, которые изменили до неузнаваемости все стороны жизни страны, в том числе и литературу. Новые задачи, стоявшие перед обществом, получили свое отражение в таком литературном жанре, как роман. Социально-бытовые, философские романы раскрывали нравственные, духовные и интеллектуальные искания европейских интеллигентов «потерянного» поколения. Общим для них был методологический прием – анализ «потока сознания», заключающийся в описании непрерывного потока мыслей, впечатлений и чувств человека. Человеческое сознание описывалось как непрерывно изменяющаяся творческая реальность, в которой мышление составляет только поверхностный слой, подчиняющийся потребностям социальной жизни.

В основу нового французского романа легли философские идеи Бергсона. Изображение внутренней жизни человека как «потока сознания» имело большое значение и для Маргариты Дюрас [1, 3].

Школа «нового романа» возникла в конце 50-х, в его задачу входило максимально отстраниться от текста, просто описывать события. «Новый роман» был формой иронического восприятия стереотипов сознания того времени, он получил дальнейшее развитие в новейшем романе, главными создателями которого стали литераторы группы «Тель кель». Свою задачу группа видела в поиске новых форм, исключенных из литературного контекста. Маргарита Дюрас, другие писатели этой эпохи искали новые формы выразительности, их творения сбивали с толку читателя, вызывая припадки гнева [2, 17]. Новое поколение романистов отказалось от «сюжета», «интриги». Основа нового романа – концентрация на изображении внутреннего мира героев, который пропускается через сознание, чувства, ощущения. Внешняя канва событий строится в зависимости от хода мыслей и потока ощущений персонажей, что часто приводит к изменению привычных норм и структуры языка произведения. Среди новых форм популярность завоевывает жанр автобиографии и автобиографического романа, к которому обращалась и Маргарита Дюрас.

Автобиографический роман – это произведение особого рода, в котором автор свободен в построении сюжета, и где, по ее мнению, подлинное происшествие обладает неоспоримыми преимуществами по сравнению с выдуманной историей. Все творчество М. Дюрас можно свести к роману с автобиографическими элементами. Основным источником идей и замыслов для ее романов служили не только события того времени, но главным образом – ее личная жизнь. Большинство ее произведений основано на реальных событиях и фактах. Маргариту Дюрас интересует действительность, которую она воплощает в своих книгах. Она не искажает действительность, а сочиняет ее.

Роман «Любовник» (L'amant) принес ей признание широкой публики и Гонкуровскую премию [3]. Реальные события, легшие в основу нашумевшего романа, – это невероятная история любви, которая связала немолодую Дюрас с юным студентом Яном Андреа [4, 4].

М. Дюрас все превращала в материал для своих произведений, иногда повторяла в нескольких романах преследующие ее мотивы. Она сочиняла действительность, искусно фантазируя. Писать для нее – это сомневаться, никогда не останавливаться, молчать и немо кричать.

Роман «Любовник», принесший ей мировую славу, начинается словами: «Однажды, когда я была уже в возрасте, в холле одной гостиницы, ко мне подошел мужчина. Представился и сказал: «Я знаю вас всю жизнь. Все говорят, что вы были очень красивой в молодости, я же пришел сказать, что нахожу вас более красивой сейчас...» [6, 4].

История о невозможной любви, встречающей на своем пути преграды, которые разделяют два любящих сердца: китаец, вдвое старше девушки, должен жениться на женщине своего круга, а пятнадцатилетняя девочка (Дюрас) должна вернуться во Францию, чтобы начать карьеру писательницы. Фактически рассказ представляет собой биографию писательницы, изложенную в форме воспоминаний прошлых лет. Многочисленные отрывки-воспоминания объединены общим названием «Любовник». Основой романа выступают два важных события: переправа через Меконг в Сайгон, где находится школа, и путешествие пятнадцатилетней девушки на борту корабля во Францию. Во время пребывания в Индокитае героиня влюбляется в китайца, познает свою первую любовь, которую будет хранить до конца своей жизни.

Другие события играют второстепенную роль и сливаются с главными. На страницах романа мы находим описания напряженных отношений с матерью, любовь и уважение к старшему брату, разрыв дамы, нанесший огромный ущерб дому на Меконге. Кульминационным моментом произведения становится любовная связь между молодой девушкой и китайцем Колона.

Весь сюжет романа составляют воспоминания Дюрас, постоянно сменяющие друг друга на протяжении всего рассказа. В центре внимания писательницы находится проблема возможности счастья для человека. На всеобщее обозрение писательница выставляет воспоминания из своего детства, юности, которую она провела в Индокитае, пытаясь раскрыть ускользающие моменты счастья. Действие романа охватывает приблизительно девять лет жизни. Но М. Дюрас не выстраивает целостной картины своей жизни, а лишь фрагментарно высвечивает яркие воспоминания. Первый отрезок, который охватывает детство писательницы, не изобилует сюжетобразующими событиями, идет простое статическое описание, перечисление действий. Юность Дюрас – это второй временной отрезок, в котором

завязываются основные движущие сюжет силы: Дюрас – китаец, Дюрас – мать, мать – братья Дюрас и Дюрас – братья. Повествование неспешное, краткое и немногословное. Писательница знакомит читателя с ее жизненным путем, раскрывая правду своей жизни на страницах не только этого романа, но и в последующих произведениях. Рассказчик ведет «дневник» своей жизни, перемежая его с заметками о настоящем. «Нить» повествования, включающего несколько повествовательных пластов, часто прерывается чередованием воспоминаний. В романе М. Дюрас выступает и как автор, и как героиня одновременно, тем самым создавая себе преимущество, рассказывая свою историю и обращаясь к читателю от своего «Я». И это «Я» вынуждает читателя войти во внутренний мир рассказчика-писательницы.

Астрономическое время романа достаточно ослаблено, на первый план выступает так называемое психологическое время, которое становится объективным критерием, позволяющим ощущать временное пространство и процесс переживания героини.

Пространство романа определяется самой героиней и включает как родных, так и ее любовника. Город, дом, в котором живет героиня, описаны скупо. Цель автора – создать универсальное пространство с определенной географической характеристикой, на фоне которого развиваются основные действия.

Композиционно роман состоит из небольшого числа уровней и сверхфразовых единств. Заглавие, занимая сильную позицию, служит отправной точкой развития перспективы повествования. Тем не менее роман посвящен не только сильной любви между юной француженкой и пожилым китайцем, в нем также воссоздается картина семейных взаимоотношений и отношений с окружающими людьми. Композиции присуща цепочная связь, отражающая последовательное развитие мысли. Абзац является основной структурной единицей, определяемой авторской интенцией. Своеобразие композиции видится в том, что все элементы романа, начиная с заглавия и абзацев (небольшие главы), выстраиваются в целостную систему, хотя границ между введением, основной частью и заключением нет. Во введении раскрываются воспоминания о детстве, основная часть посвящена воспоминаниям о любви, а в заключении описывается разлука с любимым. На всем пространстве романа присутствуют философские размышления автора. Стиль произведения, сочетающий слащавый мелодраматизм со строгой сдержанностью новой американской литературы, можно назвать динамичным, что позволяет писательнице добиться описания значительного количества воспоминаний, которые остаются в памяти читателя. Будучи динамичным, стиль не боится повторов, когда одни и те же фразы возвращаются снова и снова, характеризуя события, предметы.

Роман «Любовник» можно назвать своеобразной мастерской, в которой писательница проводит литературный эксперимент над стилем. Живые воспоминания автора излагаются в форме спонтанных фраз, возникающих в его голове и фиксируемых ею на бумаге. Создается новый спонтанный нейтральный стиль, не требующий никакой обработки, позволяющий читателю работать вместе с автором, присутствуя при рождении произведения. Дюрас овладела мастерством сочетания слов, которые в единстве создают загадочное звучание. Ею создается дифференциальный стиль, позволяющий вписывать в роман все, что она чувствует, нанизывая слоги, как ювелир жемчужины. Слова будто сами выстраиваются и накладываются друг на друга, придавая стилю определенную уникальность. Стиль романа отличается некоторым аскетизмом, скупостью на стилистические средства, и может быть определен как реакция против стилизаторства и эстетизма.

Языковая выразительность стиля М. Дюрас создается за счет стилистических средств, которые делают произведение ярче, богаче. Однако автор достаточно щепетильно относится к их подбору, а поэтому их употребление носит строго ограниченный характер. Рассказывая о своей жизненной истории, автор не стремится использовать все ресурсы языка, поэтому мы редко встречаем в романе метафоры, сравнения, эпитеты. Тем не менее самой распространенной фигурой в романе является сравнение, в основе которой закладываются состояния предметов, явлений, героев и их поступки. Сравнения в романе носят необычный и выразительный характер: *des aiguilles fines comme des cheveux, la fleuve coule sourdement, il ne fait aucun bruit, le sang dans le corps, ellee était vêtue de grisailles comme une détournée*, привлекают внимание читателя и заставляют вдумчиво вчитываться в роман. Эпитеты *les ordres mutets, une voix doublée, une clameur triste, le désert de sa vie* позволяют создать особое внутреннее напряжение.

Роман отличает необычный синтаксис. Воспоминания облекаются в короткие легкие фразы, порою незаконченные. Параллелизм синтаксических конструкций позволяет автору

нагнетать напряжение, заставляет читателя выстраивать определенные параллели между событиями. Информация подается небольшими порциями, которые организуются в короткие абзацы, между ними – короткие пробелы, которые воспринимаются читающим как многочисленные отрывки воспоминаний.

Текст не делится на главы, параграфы, а между абзацами пропускаются две-четыре строки, и создается впечатление, что текст состоит из отрывков-воспоминаний, которые, объединяясь в целое, создают роман. Синтаксис строится по капризу автора: ничто заранее не продумано, фразы свободно разливаются, обрастают перечислениями. Градация, один из синтаксических приемов, состоящий в употреблении нескольких однородных членов предложения, позволяет усиливать значение каждого из них. Доминирующее использование двусоставных нераспространенных и односоставных предложений создает картину пассивного, полудремого состояния повествователя. Строгое описание воспоминаний сухими фразами и незаконченными предложениями без всякого излишества создает новый стиль, напоминающий хаос.

Литература

1. Литература и современность : сб. / под ред. Н.С. Бочарова. – М. : Худож. лит., 1960. – 197 с.
2. Реизов, Б.Г. Французский роман XIX в. / Б.Г. Реизов. – М. : Высш. шк., 1969. – С. 3–9.
3. Андреев, А.Н. Целостный анализ литературного произведения / А.Н. Андреев. – Минск, 1995. – С. 17–21.
4. Duras, M. L'amant / M. Duras. P., Les éditions de minuit. – 2002. – 147 p.
5. Lebelley, F. Duras femme libre / F. Lebelley // Nouvel observateur. – Paris, 1994. – 3–9 févr. – N 1526. – P. 4–10.
6. Billard, P. L'amant – Le film / P. Billard // Point. – Paris, 1992. – 11-17 janv. – N 1008. – P. 51–54.

В.М. Кавальчук (Брэст, Беларусь)

ПАНЯЦЦЕ СЮЖЭТАЛОГІІ Ў СУЧАСНЫМ ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВЕ

Кожны даследчык, аналізуючы той ці іншы твор, асабліва эпічны ці ліра-эпічны, звяртаецца да аналізу сюжэта, яго структуры і асаблівасцяў. У сучасным еўрапейскім, расійскім літаратуразнаўстве з'явілася паняцце *сюжэталогія*, рэалізацыя якога прадугледжвае сістэматызацыю і структураванасць метадалагічных падыходаў да навукова-тэарэтычнага асэнсавання аб'ёму тэрміна *сюжэт* і яго функцыянальна-выяўленчых характарыстык і складнікаў. Сюжэталогія – паняцце, якое не вельмі часта сустракаецца ў літаратуразнаўчых крыніцах і амаль не распрацавана ў айчынай навуцы аб літаратуры. Звязана гэта з яго навізнай і неадаптаванасцю ў літаратурна-даследчым працэсе. Тым не менш, сюжэталогія як галіна літаратуразнаўства з'яўляецца перспектыўным і актуальным напрамкам і для беларускага літаратуразнаўства.

Звычайна даследчыкі, ідучы ад агульнага да канкрэтнага, вылучаюць у структуры літаратурнага твора два аспекты: тэкст і свет героя (як, напрыклад, Н.Д. Тамарчанка). Далучаючы да аналізу катэгорыю чытача, яны асэнсоўваюць прыныпова розныя аспекты “падзейнасці” твора. Падзеі, пра якія гаворыцца ў мастацкім творы, звязаны са “светам герояў”. А падзея самога аповеду ствараецца ў працэсе камунікацыі апавядальніка і чытача. Такім чынам, у першым выпадку мы сутыкаемся з аб'ектам сюжэталогіі, а ў другім – нараталогіі.

Паняцце сюжэталогіі мае свой аб'ём і складаецца з комплексу асобных катэгорый, якія мэтазгодна лічыць яе прадметам:

- 1) *мастацкія час і прастора*;
- 2) *сюжэт як цэлае; падзея, сітуацыя, калізія, матыў* як адзінкі сюжэта;
- 3) *комплекс матываў, тыпы сюжэтных схем* у якасці мадэляў, што ляжаць у аснове будовы сюжэта [1, 172–174].

Нараталогія разглядае паняцці, што тычацца суб'екта аповеду (*апавядальнік, вобраз аўтара*), а таксама паняцці *пункт гледжання, кампазіцыя, кампазіцыйныя формы маўлення, апавяданне*.

Неабходна да паняццяў сюжэталогіі аднесці таксама *фабулу і сюжэтную лінію*. У літаратуразнаўстве часта прынята акрэсліваць сюжэт як ланцуг падзей, “па-аўтарску збудаваны і арганізаваны”, а фабулай называць той самы ланцуг, але без уліку аўтарскай пабудовы [1, 189]. Адначасова існуе і адваротнае меркаванне: сюжэт – гэта падзеі, з якіх складаецца жыццё героя, а

фабула – тое, як такія падзеі пададзены аўтарам у мастацкім творы. Апошняе меркаванне бярэ свой пачатак ад традыцый клісіцыстаў XVII ст., але яно ўтрымлівае тэарэтыка-метадалагічную выразнасць, прытрымлівацца якой мэтазгодна ў рамках дадзенай працы. «Сюжэт <...> – развіццё дзеяння, рух падзей у апавядальных і драматычных творах, калі-некалі і ў лірычных» [2, 431]. «Фабула <...> – апавяданне пра падзеі, выяўленыя ў эпічных, драматычных, а часам і ліра-эпічных творах, у адрозненні ад саміх падзей – ад сюжэта твора» [2, 461].

Такім чынам, можна адносіць да другой групы паняццяў сюжэталогіі *фабулу* як аўтарскае мастацкае ўвасабленне сюжэта, *сюжэт* як цэлае і кампаненты сюжэта. Калі лічыць асобную сюжэтную лінію кампанентам адной мастацкай фабулы, то трэба яе разглядаць у другой групе паняццяў. Сюды ж неабходна аднесці паняцце *комплекса матываў* (як больш вузкае ў параўнанні з азначэннем фабулы). У сістэме кампанентаў сюжэталогіі неабходна таксама разглядаць віды сюжэтаў і іх асаблівасці. Паколькі так званыя “вандроўныя” сюжэты можна лічыць адным з відаў сюжэтаў, а менавіта яны могуць з’яўляцца мадэлямі, “што ляжаць у аснове будовы сюжэта”, да трэцяй групы паняццяў сюжэталогіі варта аднесці класіфікацыі відаў сюжэтаў і пытанні іх функцыянавання.

Польскі тэарэтык літаратуры Генрых Маркевіч у працы “Główne problemy wiedzy o literaturze” (“Галоўныя праблемы ведаў пра літаратуру”) пералічвае наступныя “прынцыповыя рысы, што характарызуюць фабулу”:

1) “яе адносіны да жыццёвага праўдападабенства” (ступень адпаведнасці прадстаўленага фабулай мастацкага свету рэаліям жыцця, верагоднасць апісаных падзей з пункту гледжання чытача);

2) “спосаб матывацыі здарэнняў і ступень магчымасці іх прадбачання” (наяўнасць аўтарскай “падказкі” чытачу ці абумоўленасць наступнай падзеі мастацкага свету толькі папярэднімі здарэннямі; адсутнасць матывацыі і адпаведна немагчымасць прадбачання; прадказальнасць развязкі ў выніку кампазіцыйнай шаблоннасці твора);

3) “іх адна- альбо шматлінейнасць” (у сэнсе наяўнасці адной альбо некалькіх сюжэтных ліній);

4) “кампазіцыйная сувязь (прычынна-выніковая сувязь здарэнняў, тоеснасць персанажа, групы персанажаў ці асяроддзя, тэрытарыяльная альбо сінхранічная сувязь, праблемная сувязь, варыянтная, аспектавая, аналагічная, градацыйная, кантраставая сітуацыя, асацыятыўная сувязь)” (пад тоеснасцю персанажа разумеецца нязменнасць галоўнай дзейнай асобы, калі на працягу аповеда адзін галоўны герой не замяняецца іншым; аналагічна разумеецца паняцце тоеснасці групы персанажаў ці асяроддзя);

5) “падбор і ўпарадкаванне тыповых фабулатворчых функцый і іх размеркаванне паміж персанажамі твора” (сувязь пачатка і канца твора з тым ці іншым персанажам, рух фабульнай плыні з дапамогай падзей вакол аднаго ці некалькіх герояў, сувязь змены месца дзеяння са зменай персанажа і г.д.);

6) “працягласць альбо дыскрэтнасць аповеду” (абавязковая матываванасць наступнай падзеі мастацкага свету папярэдніх і іх лагічная паслядоўнасць ці “пропуск” пэўных падзей адпаведна аўтарскаму бачанню);

7) “перавага дынамічных альбо статычных секвенцый”, вонкавых ці ўнутраных падзей (пад “секвенцыямі” разумеецца паслядоўнасць здарэнняў; “падзеямі” польскі даследчык называе толькі вонкавыя здарэнні, адасабляючы ад іх унутраныя як здарэнні іншага парадку);

8) “тоеснасць альбо зменнасць месца фабулы” (пад тоеснасцю разумеецца супадзенне месца фабулы на працягу падзей аповеду);

9) “суаднесенасць часу фабулы і непасрэдна выяўленага часу” (іх супадзенне ці несупадзенне; дыскрэтнасць часу можа значна скараціць непасрэдна выяўлены час (мастацкі) у параўнанні з фабульным часам);

10) “суаднесенасць часовага парадку прадстаўленых падзей і часовай паслядоўнасці аповеду” (выкарыстанне прыёму памяці, часу іншабыцця героя (сон, мара, трызненне і г.д.) рэтраспекцыйных зваротаў);

11) “тэмп аповеду, аднароднасць ці зменлівасць эматыўных якасцей” (часта тэмп аповеду змяняецца разам са зменай эматыўных якасцей, але нельга казаць пра яго залежнасць ад іх; бяспрэчна, што аўтар, мяняючы тэмп, уплывае на эматыўныя характарыстыкі аповеду);

12) “пазнавальная пазіцыя апавядальніка да прадстаўленага мастацкага свету” (пад пазнавальнай пазіцыяй апавядальніка маецца на ўвазе апавед ад трэцяй (так званы “ўсязнаючы апавядальнік”) ці ад першай асобы) [3, 85].

Як бачна, фабулу характарызуюць катэгорыі мастацкага часу і прасторы, элементы сюжэта і іх суадносіны, наяўнасць сюжэтных ліній і іх колькасць. Акрамя гэтага тэарэтыкі звяртаюцца і да праблем літаратуразнаўчага метаду (праўдападабенства), і да кампазіцыйных складнікаў (працягласць аповеду), і да эматыўных характарыстык. Паўстае пытанне пра адносіны вылучаных характарыстык да аб'екта сюжэталогіі. Улічваючы крытэрыі, вызначаныя для падзелу аб'ектаў сюжэталогіі і нараталогіі, прыходзім да высноваў, што ў працы Г. Маркевіча, як і большасці еўрапейскіх даследчыкаў літаратуры, названыя галіны літаратуразнаўства разглядаюцца не асобна, а ва ўзаемасувязі.

Нараталогія пачынала сваё існаванне ў русле сучаснай семіялогіі і ўключала даследаванні “<...> над мадэлямі стварэння фабул (ці так званымі наратыўнымі граматыкамі), схемамі фабульных упарадкаванняў і вылучэннем іх тыпалагічных разнавіднасцей” [4, 332]. Такім чынам, можна сказаць, што прадмет даследавання нараталогіі ўключаецца ў прадмет даследавання сюжэталогіі. Аднак відавочна, што падобная вузкая структуралісцкая накіраванасць нараталогіі з часам змянілася. Сёння гэтая галіна літаратуразнаўства не толькі і не столькі спрабуе “акрэсліваць шэрагі элементарных і інварыянтных адзінак, з якіх узнікаюць розныя фабулы”, апісваць механізмы стварэння фабул, што ўключае і “правілы камбінавання <...> адзінак і правілы дапушчальных трансфармацый, якімі яны могуць падвергнуцца” [4, 332]. У канцы 60-х гадоў у еўрапейскім літаратуразнаўстве нараталогія змянілася ў выніку перагляду структуралістычных падыходаў з пазіцыі камунікатыўных уяўленняў аб прыродзе мастацтва. Нараталогі не адмаўляюцца ад паняцця “глыбіннай структуры”, якая ляжыць у аснове кожнага літаратурнага твора, але галоўны акцэнт пачынаюць рабіць на працэсе рэалізацыі гэтай структуры ў ходзе актыўнага “дыялагічнага ўзаемадзеяння” пісьменніка і чытача.

Такім чынам, катэгорыя чытача ўплывае на змену аб'екта і адпаведна прадмета даследавання нараталогіі, якія ў такім асэнсаванні прынцыпова адрозніваюцца ад аб'екта і прадмета сюжэталогіі. Паколькі камунікатыўная прырода літаратурнага твора прадугледжвае ўключэнне ў сферу навуковых даследаванняў катэгорый адпраўшчыка інфармацыі (адрасанта, аўтара), камуніката (літаратурнага твора) і атрымальніка інфармацыі (адрасата, чытача), то прадмет сюжэталогіі здаецца больш вузкім, таму што разглядае толькі пытанні, якія тычацца мастацкага свету літаратурнага твора (камуніката). Але ў працэсе даследавання сюжэталогічных катэгорый нельга не ўлічваць “сістэму абумоўленасці прымянення знакаў, г. зн. заканамерна дэтэрмінаванай суаднесенасці, па-першае, з пазалітаратурнай рэальнасцю (прынцып адлюстравання рэчаіснасці ў мастацтве <...>) і, па-другое, з мастацкай традыцыяй як сістэмай прынятых літаратурных канвенцый”, што вынікае з камунікатыўнай прыроды літаратуры [5, 220]. У сваю чаргу нараталогія без навуковых высноў сюжэталогіі не можа прадуктыўна працаваць у русле аднаго са сваіх асноўных палажэнняў, даючы “<...> тэарэтычнае абгрунтаванне шматлікіх апавядальных інстанцый, якія выступаюць у ролі членаў камунікатыўнага ланцуга, па якім ажыццяўляецца “перадача” мастацкай інфармацыі ад пісьменніка да чытача, што знаходзяцца на розных полюсах працэсу мастацкай камунікацыі” [5, 219].

Зразумела, што немэтазгодна вылучаць толькі пэўныя элементы твора і аналізаваць іх адасоблена ад астатніх структурна-кампазіцыйных адзінак, якія разам з першымі ствараюць мастацкую цэласнасць. Але тэрміналагічная расплывістасць і неакрэсленасць прадмета даследавання таксама не спрыяе атрымання навукова аб'ектыўных высноў. Таму пры даследаванні мастацкага твора ў русле сюжэталогіі ўвагу варта засяроджваць на наступных пазіцыях:

- 1) мастацкі час і мастацкая прастора;
- 2) фабула як цэлае і фабульныя адзінкі, сюжэт, сюжэтная лінія;
- 3) віды фабул, віды сюжэтаў, сюжэтныя мадэлі і сюжэтныя схемы.

Катэгорыю кампазіцыі, як і некаторыя іншыя нараталагічныя катэгорыі, можна ўжываць пры неабходнасці для даследавання катэгорый часу і прасторы ці суаднесенасці частак сюжэта. У літаратуразнаўстве прынята лічыць, што кампазіцыя мастацкага твора складаецца з некалькіх элементаў. Разам з кампазіцыяй персанажаў, спосабаў аповеду і іншымі сферамі сюды адносіцца таксама кампазіцыя “падзей і ўчынкаў (кампазіцыя *сюжэта*, якую часам называюць *фабулай*)” [2, 164]. Такім чынам, даследаванне мастацкага матэрыялаў павінна адбывацца на мяжы сюжэталогіі і нараталогіі, што непазбежна ў эпоху навуковага сінкрэтызму.

Літаратура

1. Теория литературы : учеб. пособие для вузов : в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – 512 с.
2. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева ; редкол.: Л.Г. Андреев [и др.]. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 752 с.
3. Markiewicz, H. Główne problemy wiedzy o literaturze / H. Markiewicz. – 3-e wyd. – Kraków : Wydawnictwo literackie, 1970. – 408 s.
4. Słownik terminów literackich / M. Głowiński [i in.] ; pod red. J. Sławińskiego. – 5-e wyd. – Polska (Wrocław, Warszawa, Kraków) : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008. – 706 s.
5. Мішчанчук, М. І. Уводзіны ў літаратуразнаўства : хрэстаматыя / М.І. Мішчанчук, М.Ф. Шаўлоўская. – 3-е выд. – Мінск : УП “ІВЦ Мінфіна”, 2004. – 363 с.

В.М. Касцючык (Брэст, Беларусь)

АСАБЛІВАСЦІ СЛОВАЎЖЫВАННЯ Ў МІНІАЦЮРАХ ЯНКІ БРЫЛЯ

Апошнім часам мастакі слова асабліва актыўна звяртаюцца да жанру мініяцюры, эсэ, замалёўкі. Пры выразнай эвалюцыі згаданага жанру на першы план выводзяцца “не знешнія, даволі размытыя, няўлоўныя прыкметы, а ўнутраная канцэпцыя чалавека, дзе індывідуальнасць узведзена ў звышказтоўнасць” [1, 77].

У сучаснай беларускай літаратуры ніхто так часта і так плённа не звяртаўся да мініяцюры, як Янка Брыль. Усе яго зборнікі мініячюр маюць філасофскую скіраванасць і тонкі лірызм. На гэта звяртала ўвагу мовазнаўца Ніна Гілевіч, слухна адзначаючы: “Дамінантай мастацкага стылю Янкi Брыля прынята лічыць лірызм з ярка выяўленым эмацыянальна-ацэначным, паэтычным пачаткам. Аднак талент пісьменніка цесна яднае лірызм з гумарам і філасафічнасцю” [2, 17].

Нягледзячы на сціслую форму, мініяцюры Янкi Брыля выяўляюць маштабнасць ахопу рэчаіснасці. Яны звычайна ўпісваюцца ў кампазіцыю, дзе ёсць завязка, асноўная частка з характарыстыкай падзеі і выснова пісьменніка:

Учора быў першы раз у Жупранах.

Магіла, помнік і, у касцёле, партрэт Багушэвіча.

Радасна, дзіўна, што ён – не легенда, не гістарычнае штосьці, а чалавек, які зусім паблізу жыў, памёр і пахаваны тут вось, побач з маці і сястрой, на звычайных вясковых могілках, дзе на кожным помніку па некалькі пацешных памылак...

І другое пачуццё. І здзіўленне, і недаўменне, і пашана да таго, хто блізу сто гадоў таму назад упарта, як парастак паміж плітамі тратуара, пралез паміж дзвюма стыхіямі, рускай і польскай, насуперак усім, уключаючы і сваіх найбліжэйшых, пралез і вырас са сваім і зрэбным, і глыбока, па-народнаму, па-хлебнаму свежым беларускім словам. І славы не было, а толькі адчуванне абавязку.

Шчасце наша, відаць, у нашай апантанасці [3, 69].

Аднак нярэдка асобны абразок уяўляе сабой, здаецца, толькі што пачутую гутарку, якая ўразіла Янку Брыля выключнасцю зместу ці проста трапным словам:

Старая бедная баба, выпіўшы кубак паранага малака, якога ёй прынесла суседка:

– Вось я і ачалавечылася!.. [3, 96].

Самаздаволены маэстра піша па-беларуску “шыляпа”, “укусна”, “бракнун”, “кузнец”. У адказ на крытыку крычыць:

– Трэба смялей набліжаць нашы братнія мовы!

На невуцтве – “вялікая палітыка” [3, 98].

Даволі частым сродкам аўтарскага апісання выступае намінацыйны сказ. Ён вельмі лаканічна называе прадметы і іх прыкметы:

Маладая, сопкая бульба. Густое, з пограба, кіслае малако. Маласольныя агурочки.

Процьма садавіны.

Апоўначы – ціхі месяц на ўсходзе.

Поўня [3, 140].

У згаданым мікратэксце і сказ, і абзац выступаюць сродкамі вылучэння сэнсава значных структурных кампанентаў. Яны выкарыстоўваюцца дзеля перадачы не толькі зрокавых успрыманняў, але і пачуццяў аўтара. Такія кампаненты тэксту становяцца эмацыйна-экспрэсіўнай асновай мініяцюры.

Ствараючы замалёўкі, Янка Брыль даволі часта спыняецца на апісаннях прыроды. За кошт простых сказаў ягоныя кантэксты вылучаюцца дакладнасцю, канкрэтна-прадметнай вобразнасцю, дэталізацыяй у выбары моўных сродкаў:

Ляцім над акіянам. Дзесяць тысяч метраў.

Уверсе – блакіт, унізе – цмяна-попельныя хмары. Паміж блакітам, хмарамі – ззаду пад намі – вячэрняя зара. Чорнае крыло самалёта [3, 188].

Важным у мініяцюрах пісьменніка выступае не толькі пейзаж, але і партрэтны фон. Ён вельмі часта выступае аўтарскім зачынам, спрыяе выяўленню схільнасцей, звычак, характару герояў:

Маці – у просценькай сукенцы, бландзінка з далікатнымі рысамі твару і слядамі дзіцячасці ў гэтых рысах. Відаць, вясёлая была, любіла ўзяць ад жыцця, а цяпер – пацяжэла, парыхлела, пабрыдчэла часова, аднак не аддасць свайго новага шчасця за мінулыя радасці.

Бацька – чорны, стомлены, непрыветнай знешнасці рабацяга, які “души не чае” ад шчасця сустрэчы, знаёмства з дачкой [3, 47].

Маладзенькая, сціплая мама. Красуня. І хлопчык вельмі прыгожы. Стракатая кепачка, смешна-салідны клёшык [3, 46].

Брылёўскі кантэкст вылучае і вялікая колькасць парцэляваных канструкцый. Пісьменнік выдзяляе ў асобны сказ слова, словазлучэнне, што маюць асаблівую сэнсавую і стылістычную нагрузку:

Старая ішла па абочыне. Сцежкай пад вербамі. Радая, што халадок [3, 30].

Тэма мініяцюры звычайна называецца яе першай канструкцыяй, якой выступае то намінацыйны, то пыталны сказ, то назойны тэмы, то дасціпны афарызм:

Імелістая, парная раніца.

На сівым, старым частаколе пры студні – росны круг пауціння. За плотам – цёмна-барвовыя, буйныя кветкі канюшынай атавы. Над імі – цяжкія, спелыя, малінавыя слівы... [3, 101].

Як дабірацца да сэнсу мянушак? На дзядзьку кажуць Куныла. Чаму? Аказваецца, бацька яго вельмі любіў песню:

*Вот скоро, скоро поезд тронет,
звонок уныло прозвенит... [3, 100].*

“Пакуты слова”. У паняцце гэтае трэба ўключыць іменна тыя пакуты, калі мне хочацца працаваць, а я не магу. Бо якія ж гэтыя пакуты, калі працуеш? Тады, па-мойму, радасць [3, 91].

“От избытка сердца говорят уста”.

Успомніў гэты ў рэдакцыі, спрачаючыся пра майстэрства, а потым успамінаў у дарозе, у зялёным тунелі брэсцкай шашы.

Як гэтыя правільна сказана! І якія там могуць быць “уста”, дзе няма “избытка сердца”? [3, 73].

Некаторыя кантэксты Янкі Брыля “прэтэндуюць” быць названымі афарыстычнымі, бо вызначаюцца абагуленасцю разважанняў, глыбінёй асэнсавання з’явы:

Раман – вялізны палац з яго шматлікім насельніцтвам, ён далёка відаць, але часта ў ім дрэнна з водаправодам, з ацяпленнем, не працуе ліфт... Тады вельмі ж цяжка паднімацца на высокія паверхні палаца і снаваць па яго бясконцых і няўтульных калідорах [3, 87].

Побач з прыёмам згушчэння думкі, сэнсавай кандэнсацыі назіраецца і развіццё тэмы праз супастаўленне аднаго прадмета з другім:

Фізікі кажуць: штосьці знаходзім, а потым стараемся яго абвергнуць. Трымаецца, – значыць жыве.

Такога б нам, літаратарам! Каб аўтар сам сябе правяраў абвяржэннем [3, 87].

Слова ў мініяцюрах Янкі Брыля па-рознаму актуалізуецца. Яно набывае асаблівую значнасць у неразгорнутых сказах, у парцэляваных канструкцыях. Вага слова адчувальная і пры яго паўторы, што стварае адметную стылістычную фігуру – анафару:

Добра знайсці сцюдзёную крыніцу і прыкленчыць каля яе гаваркой вады.

Добра ўспомніць, што ўчора ты стаяў на носе імклівага кацера і – паміж ціхім морам ды спакойным небам – адчуваў сябе вольным, як чайка!.. [3, 130].

У мініяцюрах Янкі Брыля сканцэнтраваны многія ключавыя словы, характэрныя для ўсёй яго творчасці, напрыклад, асацыятыўны рад: Маці – Радзіма – Народ – Мова – Песня. Вобраз Маці набывае глыбокае мастацкае абагульненне. Маці – гэта мера дабрыні, носьбіт народнай мудрасці, маральная апора грамадства:

Старэнькай маці, калгасніцы, адняло мову. Прыляцеў самалётам вучоны сын, два дні сядзеў над ёй, і толькі на трэці яна апрытомнела. І першае, што сказала – спытала:

– А ці абедаў жа, сыноч?..

Колькі яму – пажылому мужчыне, былому вяяку – каштавала, каб не заплацаць!.. [3, 26-27].

Паняцце Радзімы ў мініяцюрах выразна дэталізуецца. У многіх кантэкстах пісьменнік паказвае на яе каштоўнасць і неабходнасць у жыцці кожнага чалавека:

Здаецца, упершыню адчуў сябе так радасна і лёгка там... хачу сказаць – дома, або ў родных мясцінах, пра якія мне хочацца пісаць, пра якія я пачынаю думаць – абы ўзяўся за пяро[3, 75].

Пачуцці да Радзімы выяўлены ў натуралістычных замалёўках беларускай прыроды, якая з'яўляецца захавальніцай тайнаў жыцця:

Якая раніца для засевак!.. Так і хочацца стаць на калені – з сявенькай, каля меха зярнят – у пухкай, цёплай раллі, што добра падышла, як падыходзіць удала расчынены і замешаны хлеб!.. [3, 142].

У аўтарскіх кантэкстах бачыцца і ўменне ўзвышана і шчымліва перадаць любоў да беларускага народа:

Бабулі і цёткі, што гасцінна сустрэнуць вас хлебам, якога ў многіх раней – так нядаўна яшчэ! – або зусім не было, або бывала ў абрэз.

Хлебам і малаком, а ўвечары – маладой, на дварэ згатаванай бульбай, з дамавітым, утульным пахам кропу... Хлебам і словам нашай шчырай гасціннасці... [3, 74].

Патрыятычная ідэя выяўляецца і праз адносіны аўтара да роднай мовы. У мініяцюрах можна знайсці выказванні пра значнасць роднай мовы для існавання народа, для гарманічнага развіцця асобы. Актуалізацыю знае таксама кожнае яркае беларускае слова, найперш эпітэт, метафара, параўнанне: *У крузе пражэктарнага святла ўсхваляваная чародка людзей; над імі – быліны, васняцоўскі месяц [3, 131]. Хлебна-сасновая цішыня [3, 136]. У раннім сонцы рабіна рдзіць цёмна-аранжавымі шышкамі церпкіх, аскамістых ягад. А ўвечары, калі на захадзе сонца ўстануць хмары, – палахліва шуміць магутны явар, пабліскаючы сівай падкладкай лісця [3, 143]. Яблыні выпроставаюць замлеае пад яблыкамі голле, а яблыкі, на дзіва сёлета ўрадлівыя, ружовымі, духмянымі сонцамі кладуцца ў скрыні са свежай драўніны, на свежую жытню салому [3, 142].*

Чуцце мовы, інтуітыўнае адчуванне законаў яе развіцця дазваляе Янку Брылю ўпэўнена і нязмушана карыстацца родным словам. Даволі часта ў мініяцюрах аўтара заўважаюцца гутарковыя словы, перанесеныя ў літаратурны твор з дыялектнай мовы: *– Кажы я, браце, напільнік!.. – кажа пра сваю бабу дзядзька. Худы, падчэпісты, шапялявы [3, 160]. Спакойны, целюкаваты дзядзька, які вярнуўся з вайны паранены ды з ордэнам і медалямі, расказвае ў гасцях... [3, 158]. Пастух, пажылы і падсухі мужчынка, злосна сцёбае коз пугай [3, 52].*

У мініяцюрах Янкі Брыля важнай выступае слоўная дэталі, што вылучаецца на першы план, прыкоўвае ўвагу чытача. Высокая ступень мастацкай дэталізацыі выяўляецца праз ужыванне ўсіх часцін мовы – прыметнікаў: *Чарнявая, дужая прыгажуня, дзеўка на ўсю ваколіцу [3, 46]. Гарачы, парны поўдзень [3, 42];* дзеясловаў: *Над лугавой ды лясной палескай рачулкай пляюць, шчабечуць, крычаць птушкі – амаль зусім невядомыя, як у маленстве [3, 84];* назоўнікаў: *А ў чыстай, новай хаце – сонца, смалістыя сцены, заплаканая маладзіца і румяны, замурзаны хлопчык, які ўсё ные каля таты, трэцца, як коцік, і ... не плача [3, 43].* Часта пісьменнік звяртаецца да дэталі, якія адлюстроўваюць характар дзеяння. Разгортваючыся ў аднародны рад, яны ўзмацняюць уражанне, ствараюць павышаную напружанасць у творы: *Бацька выпіў гарэлку, а маці прыгубіла піва. І пачалі есці – проста, салідна, зладжана, як ядуць людзі працы [3, 48]. А ён, звыштэрміновы старшыня ў адпачынку, з тоўстым гадзіннікавым ланцужком на поясе, у наглянаваных ботах, ішоў побач, з гаманлівым статкам, і здаволена, больш дурнавата, чым салідна, усміхаўся [3, 48].*

Песня, як і Мова са Словам, таксама выступае абранніцай душы Янкі Брыля. Яна – адзнака высокай культуры, духоўнай велічы, маральнага і эстэтычнага багацця народа, пра што сведчыць адна з мініяцюраў аўтара:

Слухаючы “Ой, не кукуй, зязюленька” ў цудоўным выкананні Шырмавай капэлы, мне шчасліва хацелася заплюшчыць вочы, працягнуць рукі і абмачыць свае пальцы ў свежасць вясновай раницы... Як у расу. Як у крынічную ваду. Каб пасвяжэла на душы.

Справа і ў музыцы, і ў слове [3, 103].

Як бачым, мініяцюры Янкі Брыля – гэта школа моўнага майстэрства, з’ява арыгінальная і яркая. Яны здзіўляюць багаццем думак і пачуццяў, захапляюць ёмістасцю і прыгажосцю слова і сказа.

Літаратура

1. Кісліцына, Г.М. Лірычная мініяцюра як жанр беларускай літаратуры / Г.М. Кісліцына. – Мінск : Беларуская навука, 2000. – 118 с.
2. Гілевіч, Н.І. Таямніцы роднага слова: 3 назіранняў над мовай і стылем твораў беларускай мастацкай літаратуры / Н.І. Гілевіч. – Мінск : Про Хрысто, 2006. – 128 с.
3. Брыль, Я. Жменя солнечных промняў / Я.Брыль. – Мінск : Беларусь, 1965. – 232 с.

Е.Г. Кивака (Брест, Беларусь)

ТРАНСФОРМАЦИЯ МОДЕЛИ ЕВРОПЕЙСКОЙ «НОВОЙ» ДРАМЫ В КИТАЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

На рубеже XIX–XX веков в Европе завершилась Великая Театральная Реформа и повсеместно распространилась «новая» драма. Этот процесс был настолько мощным, что затронул литературы весьма отдаленных от Европы стран, которые прежде развивались исключительно в русле национальной традиции и не допускали иноземного влияния на развитие своей культуры. Проникновение европейских веяний в автономную, эзотерическую культуру Востока стало возможным именно на переломе столетий, чреватом бурными потрясениями во всех сферах человеческой жизни. «Едва ли не самое масштабное явление в области международных литературных связей Нового времени – интенсивное воздействие западноевропейского опыта на иные регионы (Восточная Европа и неевропейские страны). Этот всемирно значимый культурный феномен, именуемый европеизацией (или вестернизацией и модернизацией) истолковывается и оценивается по-разному», – справедливо замечает В.Е. Хализев [1, 470]. Действительно, европеизация в Китае была явлением амбивалентным, поскольку, с одной стороны, подавляла самобытную национальную культуру, исподволь разрушая вековые традиции, а с другой стороны, позволяла быстрее включиться в мировой литературный процесс, используя и приспособлявая к своим условиям выдающиеся достижения мировой литературы. Процесс зарождения «новой» китайской драматургии и театра происходил в три этапа: традиционный, переходный и современный. Этот процесс был инициирован целой системой трансформаций, происходящих в сфере политики, экономики и культуры в результате активизации контактов Китая с внешним миром. С одной стороны, многовековая культурная традиция, основанная на культурной памяти и преемственности, делала упор на прошлый национальный опыт и его варьирование. Вплоть до середины XIX века в культуре Китая господствовал традиционализм с его строгой регламентацией, неукоснительным соблюдением этикета, церемониала. В драматургии доминировали канонические жанровые формы *цзацзюй* и *чуаньцы*, на которые ориентировались китайские писатели. Однако на рубеже XIX–XX веков традиционализм утратил былую значимость. Обрядово-регламентирующее начало стало отступать на второй план. Традиция начала восприниматься как творческое наследование культурного национального опыта, которое предполагает его трансформацию в соответствии с требованиями меняющегося мира. Классические жанры китайской драматургии переживают эру упадка.

Подготовительный этап становления «новой» китайской драмы начинается в конце 70-х годов XIX века, когда происходит инвазия европейской эстетической мысли в замкнутую систему китайской культурной жизни, скованной тысячелетними традициями. Конец этого этапа приходится на начало XX века и знаменует собой возникновение современной китайской драмы *хуайю*.

О необходимости реформ в области театра в Китае заговорили на рубеже XIX–XX веков. Очевидной была необходимость развития отечественной драматургии в русле новых тенденций: самобытный национальный характер драмы должен был обогатиться универсальными общечеловеческими ценностями. В переходном периоде развития китайской

драматургии на рубеже XIX–XX веков наметились две противоположные тенденции: с одной стороны – следование средневековой литературной традиции консервативной конфуцианской идеологии; с другой – распространение идей реформ и обновления [2, 170–187]. В первые десятилетия XX века в Китае происходит настоящая литературная революция, обозначившая начало третьего этапа, характеризующегося наиболее мощной динамикой модернизирующих изменений. Процесс модернизации китайского театра был инициирован как политической, экономической и общественной ситуацией в открывшемся миру Китае, так и сильным европейским влиянием в области эстетических концепций, литературы и театра.

Замечательный русский компаративист А.Н. Веселовский, создавший методологическую концепцию «общего литературоведения», называл литературные влияния «встречными течениями» на едином историко-литературном пространстве, которому И.-В. Гете еще в 1827 году дал определение «всемирная литература». Воспринимающая литература обращается к чужому национальному опыту, когда в этом возникает необходимость. В модели рецепции чужой культуры центральное место занимает проблема ее трансмиссии, т.е. способа передачи, переноса, внедрения ее в воспринимающую культуру. Наиболее важным фактором рецепции европейской драматургии в Китае был процесс модернизации, причем были как адепты, так и противники этого процесса. В течение долгих столетий китайский театр играл воспитательную и образовательную роль для миллионов неграмотных, будучи рупором идей, влияющих на их мировоззрение и личностные качества. По мнению Л. Казарелло, «театр изначально исполнял роль наиболее массового средства общения в стране, где 80–90% людей было неграмотными; воспитывая чувство культурного единства народа. Отказ от конфуцианского консерватизма в китайской культуре нарушил также стабильность китайского классического театра» [3, 3].

В 1915 году Чен Ду-Шу опубликовал статью «Об истории современной европейской литературы», в которой заявил, что важнейшим литературным родом эпохи является «новая» драма, представленная именами Г. Ибсена, М. Метерлинка, Л. Андреева, Б. Шоу, О. Уайльда, Г. Гауптмана. Популярности европейского театра сопутствовала тотальная критика национальной театральной традиции со стороны молодых китайских радикалов, одним из которых был Фу Синь-ян. В статье «Аспекты реформирования китайской драматургии» он требовал отказа от репертуара *цзинцзюй* – классической китайской оперы, которая, по его мнению, являлась атрибутом вековой отсталости феодального Китая. Бескомпромиссную позицию по этому вопросу занимал Кван Хуа-тонг. В статье «О необходимости ликвидации старого театра» он писал, что современный китайский театр должен ориентироваться на европейскую «новую» драму, а не оставаться «театром разрисованных лиц». Самой радикальной программой в области реформы китайского театра и создания китайской модели «новой» драмы явилась статья Ху Ши «Концепция литературной революции и реформа театра». По его мнению, важная роль музыки и вокала в структуре традиционной китайской драмы объясняется привязанностью китайцев к древним традициям и конфуцианским нормам общежития. Он считал также, что китайская драматургия может развиваться дальше только под влиянием европейского театра. Известный современный синолог Л. Казарелло приводит в своем исследовании интересное высказывание китайского реформатора: «Западный театр пришел к больному [китайскому театру], чтобы предложить ему лекарство [...]. Нет надежды на создание «настоящего» театра, если не будут изжиты рудименты старого китайского театра, каковыми являются музыка, пантомима и далекая от жизненных реалий игра актеров» [3, 4]. Целью этого, как и других высказываний, свидетельствующих об антитрадиционализме и космополитизме определенной части молодой китайской интеллигенции, было убеждение зрителей и читателей в необходимости популяризации зарубежной драматургии, которая проходила по нескольким направлениям.

Во-первых, важную роль в преодолении барьеров между культурами Востока и Запада сыграла деятельность основанного в Китае в 1861 году Института переводов, в стенах которого изучались английский, русский, немецкий и японский языки. К концу XIX века подобные институты и школы появились во всех крупных городах Китая. Сначала там преподавали иностранцы, которые вместе с китайскими студентами разрабатывали программы обучения и учебники на китайском языке. Первые переводы появились уже в 70-е годы XIX века. В это же время на страницах китайской прессы появились первые статьи энтузиастов европейского театрального искусства, которые, познакомившись с ним, были очарованы высоким художественным уровнем европейской драматургии, дидактическими качествами, реалистической приближенностью к повседневной жизни и совершенно неизвестной в Китае технической стороной театральных постановок (освещение, поворотный круг и т.д.). В 1904 году

стал издаваться первый китайский журнал, посвященный театру, – «Большая сцена XX века», на страницах которого звучали открытые призывы к творческой революции в области театра и драмы. Поскольку этот радикальный журнал вскоре был закрыт, театральную реформу в Китае не удалось провести, однако китайские политические эмигранты в Японии стали проводить смелые театральные эксперименты. На рубеже XIX–XX веков в Японии процесс модернизации в области театрального искусства проходил гораздо интенсивнее, нежели в Китае. В конце XIX века в Японии возник новый жанр драматургии *шимпа геки* («театр новой школы»). В начале XX века в Японии ставились на сценах лучших театров и были широко популярны пьесы европейских драматургов – Ж.-Б. Мольера, Ф. Шиллера, О. Сарду, М. Метерлинка. Представители творческой китайской интеллигенции, будучи свидетелями успеха театральной реформы в Японии, увидели преимущества «новой» европейской драмы. В 1906 году в Токио был создан любительский театральный коллектив «Общество весенней ивы», который состоял из китайских студентов-эмигрантов. Они ратовали за создание новой театральной школы и надеялись на реформу театра в Китае. В текст пьес предлагалось вводить элементы разговорной речи на основе северного пекинского диалекта, актеры должны были показываться перед публикой в европейских костюмах. Один из главных инициаторов Великой Театральной Реформы в Китае – выдающийся актер, режиссер и драматург Ван Чжоу – был горячим сторонником программы «Шесть великих реформ»: политической, военной, религиозной, семейной, просветительской, социальной. В 1906 году он основал театральную студию «Просвещение», деятельность которой немало способствовала модернизации китайского театра. Отсутствие нового репертуара заставляло обращаться к переводам европейских пьес. Однако после недолгого времени очарования европейскими драмами, которые заполнили китайские сцены, ведущие драматурги, режиссеры и актеры заговорили о том, что европейская драма может служить примерной моделью, но не единственно возможной формой новой китайской драмы – *хуайю*. Фу Шинь-ян, один из ведущих деятелей «Движения новой культуры», в своей статье «Аспекты реформ китайского театра» писал: «Когда-то я думал, что ввиду отсутствия современных отечественных пьес следует перевести и поставить на наших сценах западные пьесы. Это могло бы избавить нас от лишних усилий, поскольку западные драмы полностью отвечают духу времени как с точки зрения литературной формы, так и содержания. Однако позже я понял, что в западных пьесах речь идет о западном обществе, которое не имеет с нашим ничего общего. Когда на сценах китайских театров идут представления западных пьес, зритель совершенно не понимает, о чем в них идет речь. Дословно переведенные пьесы не отвечают нашим потребностям, однако если их адаптировать, сохранив идею, то все будет хорошо [...]». Ху Ши придерживался такого же мнения, подвергая сомнению целесообразность перевода на китайский язык, в частности, драмы О. Уайльда «Идеальный муж», содержание которой было абстракцией для китайского читателя и зрителя. Он предлагал переводить только те европейские драмы, которые основаны на реалиях, вызывающих у китайского рецепиента адекватные общественно-культурные ассоциации.

В программном манифесте «Общество Народного Театра», сыгравшем важную роль в популяризации драмы *хуайю*, четко определено, какую роль должна сыграть европейская драматургия в развитии отечественной театральной жизни: «Большой проблемой является отсутствие китайских пьес. Зарубежные драмы следует трактовать исключительно как инструкцию для переходного периода. Если мы хотим занять свое место в истории мирового театра, мы должны заняться собственным репертуаром». Наиболее последовательным противником распространения в Китае модных на Западе направлений в искусстве был Мао Дун. Он утверждал, что не стоит тратить время и силы на переводы пьес О. Уайльда и ему подобных, поскольку они не имеют ничего общего с китайскими реалиями. Этим фактором он объясняет неудачные постановки некоторых европейских драм в китайских театрах.

Однако, несмотря на вышеприведенные декларации китайских театральных деятелей, репертуар *хуайю* на долгие годы оставался под тотальным влиянием европейской драматургии. В 1918 году Сон Хуан-фан составил «Список ста известных произведений европейской драматургии»: английские и ирландские пьесы составили 21 позицию, французские – 20, немецкие – 16, скандинавские – 14, итальянские – 9, русские – 6, испанские – 5, бельгийские – 5, индийские – 1, польские – 1, голландские – 1, датские – 1. По данным, приведенным Л. Казарелло, «к 20-м годам XX века в Китае было опубликовано 305 драм, из них 170 – переводных, 135 – китайских авторов» [3, 7]. Однако «новые» китайские драмы были так похожи на свой европейский образец, что казались почти плагиатом.

С 1926 года постепенно начинает расти доля оригинальных китайских пьес. Выдающиеся создатели *хуайю* – Тянь Хань, Хонг Шен, Ху Ши – постепенно создают национальный вариант «новой» драмы, взяв за основу ее европейскую модель.

По-прежнему большое место в репертуаре китайских театров занимали переводы. Чаще всего на китайский язык переводились английские, французские и русские драмы. По статистике Кантонского Института театральных исследований, в 1929–1931 гг. из 29 постановок 24 были переводными или адаптациями европейских пьес. Наиболее популярными были пьесы А.П. Чехова, О. Уайльда, Г. Ибсена, М. Метерлинка. Переводческая деятельность плохо координировалась, поэтому отдельные пьесы европейских драматургов переводились по нескольку раз: 5 раз была переведена пьеса О. Уайльда «Саломея», по 4 версии перевода получили пьесы Г. Ибсена «Нора» и «Дикая утка». Однако далеко не все переводы были удачными. Не хватало квалифицированных переводчиков, поэтому зачастую переводили люди, далекие от драматургии. Приблизительные, неточные переводы дополнительно дорабатывали и адаптировали режиссеры, перенося действие в Китай, приспособливая европейские реалии под национальные. Во многих переводах сокращали текст, упрощали диалоги, чем доводили пьесу до неузнаваемости, обедняя литературную значимость переводимых произведений. Немногие адепты европейской драмы выступили за уважение к оригиналу и верность перевода. Один из создателей драмы *хуайю* Тянь Хань обращал внимание на необходимость качественных и точных переводов, поскольку каждая пьеса обладает своим специфическим стилем и настроением, а любая адаптация уничтожает экспрессию, которую содержит в себе оригинал. Тянь Хань впервые поднимает вопрос авторских прав, ратует за точность перевода.

Уровень театральной критики был невысок, к тому же в качестве знатоков европейской драматургии и театра выступали лишь бывшие студенты европейских университетов, которые были знакомы с этим явлением, но, не будучи профессиональными театроведами или литературоведами, не были в состоянии компетентно разъяснить китайским зрителям и читателям его суть. Одним из немногих профессиональных филологов был Сон Хуан-фан, который стал выдающимся знатоком и пропагандистом европейской «новой» драмы. Наиболее существенной в деле популяризации европейской драматургии являлась проблема перевода с учетом верного воссоздания художественного мира подлинника и сохранения его художественно-образного компонента.

В начале XX века в Китае появляются культурные деятели, получившие европейское образование и знакомые не понаслышке с «новой» европейской драмой. Сон Хуан-фан – выдающийся знаток и пропагандист европейской драматургии и театра – окончил университет в Женеве, где изучил историю европейской драмы, а также классические и современные европейские языки: немецкий, французский, испанский, русский, греческий, латынь. Ху Ши, получивший прекрасное гуманитарное образование в США, с успехом читал лекции о европейской и американской драматургии студентам Пекинского университета. Однако большую роль в распространении европейской «новой» драмы играла вторичная рецепция ее через Японию, где в это время находилось много китайских эмигрантов. Зачастую переводы на китайский язык произведений европейских драматургов делались через японские переводы, что значительно снижало их качество.

Итак, процесс трансмиссии европейской «новой» драмы в Китай шел медленно и трудно, преодолевая объективные проблемы и пугая отдельных китайских деятелей культуры возможностью утраты национальной «самости». По справедливому замечанию Г.Д. Гачева, «в истории незападноевропейских литератур подтягивание литературно-художественной жизни под западноевропейский образец порой влекло к ее денационализации и обедняло, но со временем испытывавшая сильное иноземное влияние культура [...] осуществляла критический отбор чужеземного материала и тем самым обогащалась» [4, 113]. В результате этого процесса китайская драматургия, освободившись от сковывающего ее развитие традиционализма, перешла на качественно новый уровень развития, став гармоничной составляющей современной всемирной литературы.

Литература

1. Хализев, В.Е. Литературный процесс / В.Е. Хализев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М. : «Интервак», 2003. – С. 467–471.
2. Петров, В.В. К вопросу о периодизации китайской литературы XIX – начала XX вв. / В.В. Петров // Теоретические проблемы литератур Дальнего Востока. – М. : Наука, 1977.
3. Kasarekło, Lidia. Recepcja dramaturgii europejskiej w okresie narodzin nowoczesnej kultury chińskiej / Lidia Kasarekło. – Przegląd Orientalistyczny, 1995. – № 1–2. – С. 3–15.
4. Гачев, Г.Д. Неминуемое: Ускоренное развитие литературы / Г.Д. Гачев. – М. : Наука, 1989.

В.Н. Козятин (Брест, Беларусь)

**СПЕЦИФИКА ЛЕКСИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ИСТОРИЧЕСКОЙ
СТИЛИЗАЦИИ В ТЕКСТЕ Г. СЕНКЕВИЧА «OGNIEM I MIĘCZEM»**

Как утверждают польские исследователи, история литературы все еще очень мало знает о писательском искусстве Г. Сенкевича, равно как и о его индивидуальности. Не вдаваясь в подробности историко-литературного значения творений этого автора, вошедшего в историю польской литературы как поборник реалистического искусства, подчеркнем, что главной заслугой Сенкевича признается его высокий гражданский патриотизм, получивший наиболее яркое выражение в романах исторического жанра. Именно в прошлом, признавался писатель, «всё так ясно и величественно в противоположность ничтожеству современной жизни». Там «разыгрываются великие события и выступают великие люди. Там есть чем воспламениться: сильные характеры, большие преступления и большое самопожертвование» [1, 4]. Черпая материал из достоверных исторических трудов и источников, Сенкевич на первый план выдвигал те эпизоды, которые представляли собой военные или моральные победы Польши. Вместе с тем, как отмечают исследователи, благодаря деятельности Сенкевича, польская проза второй половины XIX века отшлифовала литературный язык и искусство лепки пластических образов [2, 49].

Одним из первых произведений, в которых писатель обратился к национальной истории поляков, стал роман «Ogniem i mieczem». Отметим существенные моменты, которые характеризуют жанровую специфику этого произведения. Во-первых, это объект изображения – историческое время второй половины XVII века и местный колорит Польши. Во-вторых, это проекция событий на историю других народов: украинцев, турок, так как в романе идет речь о восстании Хмельницкого, на стороне которого воевали турки, и отчасти русских. В-третьих, это не только текстовая имитация реального предметного прошлого, но и реконструкция ментальных характеристик, свойственных человеку изображаемой эпохи и присущих основным персонажам романа. Именно в силу названных особенностей Генрику Сенкевичу при создании романа «Ogniem i mieczem» потребовалось прибегнуть к художественной стилизации – намеренному построению художественного текста в соответствии со спецификой его содержания и жанра.

Стилизация в романе служит воплощению эстетической категории историзма в целом. Однако в отношении к исследуемому тексту можно говорить о многоплановости объектов имитации и множественности эстетических целей стилизации, поскольку задачей автора здесь стало воспроизведение отдаленной эпохи с ее общественно значимыми понятиями, конкретно-историческое изображение жизни разных народов и разных социальных слоев, имитация речевого обихода представителей разной среды. Это сказывается на своеобразии вербально-смысловой стороны текста.

Прежде всего реконструкция исторического времени и пространства потребовала от автора отбора лексических средств, репрезентирующих актуальные понятия изображаемой эпохи. Чтобы системно проанализировать средства исторической стилизации в тексте с точки зрения соответствия его содержания изображаемому времени, воспользуемся термином актуалема, под которым понимается «информативная единица, обладающая на конкретном историческом этапе актуальным для социума содержанием» [3, 72]. Сенкевич воспроизводит в тексте романа явления, значимые именно для польской общественной жизни XVII в.: социальное устройство страны, жизнь и быт разных слоев населения, противостояние Польши и Запорожской Сечи. Эти актуалемы находят выражение в тексте в особых вербальных эквивалентах разного типа – историзмах, ксенизмах, архаизмах, которые выступали элементами литературного языка во время написания романа.

К историзмам относятся лексические единицы, устаревшие в плане содержания. В романе они называют явления и реалии общественно-политической сферы Речи Посполитой (*kanclerz, włość, podstarość*), социального устройства Запорожской Сечи (*kurzeń, hajdamaka, koszowy*) специальной сферы военного дела (*chorąży, dragonia, husaria, halabarda*), сферы придворной жизни (*fraucymer, paż, ryngraf*), быта (*podwoda, kontusz, kusztyk*) и др. В соответствии с названными актуалемами Сенкевич использует в тексте устаревшую лексику ряда тематических полей.

Самое обширное в тексте романа поле историзмов – это обозначения лица, поскольку неизменную актуальность в каждую эпоху сохраняют номинации человека. Как историзмы в этом поле квалифицируются личные номинации следующих подгрупп: 1) обозначения социально-сословного статуса человека: **dworak** ‘*dworzanin króla lub magnata*’, **chodaczek** – ‘*ubogi szlachcic*’, **kmieć** ‘*chłop mający własne gospodarstwo na prawie czynszowym*’ и др.; 2) номинации должностного статуса: **kanclerz** ‘*urzędnik kierujący kancelarią monarchy oraz odpowiadający za politykę zagraniczną*’, **kasztelan** ‘*urzędnik, zajmujący się ściąganiem danin na rzecz panującego*’, **masztalerz** ‘*starszy stajenny*’, **pacholę** ‘*chłopiec do posług*’, **podstarości** ‘*zastępcą i namiestnik starosty*’, **pokojowiec** ‘*służący na dworach magnackich lub królewskich*’ и др.; 3) обозначения по профессии или роду занятий: **kołodziej** ‘*rzemieślnik wykonujący drewniane części wozów*’, **oprawca** ‘*pomocnik kata*’, **hajduk** ‘*lokaj, zazwyczaj noszący węgierski strój*’.

В существенной мере историческая стилизация обеспечивается и благодаря тематическому полю устаревшей военной терминологии. В нем также можно отграничить ряд групп: 1) номинации родов войск, свидетельствующие о способах ведения войны в XVII веке: **banderia** ‘*świta konna*’, **dragonia** ‘*kawaleria, mogąca walczyć w pieszym szyku*’, **horągiew** ‘*podstawowa jednostka organizacyjna jazdy rycerskiej*’, **husaria** ‘*ciężka jazda ubrana w półbroje ze skrzydłami u ramion*’, **pancerni** ‘*średniozbrojna kawaleria polska*’ и др.; 2) названия воинских чинов: **chorąży** ‘*rycerz trzymający chorągiew swojego oddziału*’, **trabant** ‘*średniowieczny żołnierz straży przybocznej monarchy*’; 3) номинации предметов вооружения: **hakownica** ‘*długa strzelba z hakiem do podpierania jej przy strzale*’, **halabarda** ‘*broń drzewcowa złożona z siekiery, grota i haka*’, **karacena** ‘*oryginalna broń łuskowa*’, **rusznica** ‘*ręczna długa broń palna*’; **szabla** ‘*broń sieczna*’, **włócznia** ‘*rodzaj klującej broni drzewcowej używanej przez piechotę*’; 4) понятия и термины, используемые в военном деле: **cekhauz** ‘*arsenał, zbrojownia*’; **charce** ‘*walka pojedynczych żołnierzy obu walczących stron przed rozpoczęciem bitwy*’; **regiment** ‘*pułk*’, **surma** ‘*instrument dęty, używany w wojsku*’ и др.

Значимое место в тексте занимает тематическое поле устаревшей бытовой лексики. Здесь выделяются такие группы, как обозначения одежды и тканей (**adamaszek** ‘*tkanina żakardowa, najczęściej jedwabna*’, **blawat** ‘*kosztowna tkanina koloru błękitnego*’, **kontusz** ‘*szata wierzchnia, rodzaj płaszcza lub kamizelki*’; **szłyk** ‘*rodzaj męskiej czapki*’; **tołub** ‘*rodzaj futra*’) и других предметов быта (**kuszyk** ‘*szklany kielich bez podstawy, niemożliwy do odstawienia bez uprzedniego wypicia trunku*’, **nahaj** ‘*skórzany bicz*’; **puzdro** ‘*bogato zdobione pudło do przechowywania przyborów toaletowych*’ и др.).

Использование в тексте устаревших номинаций лица, исторических военных и бытовых номинаций позволяло автору достоверно выстраивать сюжет повествования, приближать читателя к изображаемой эпохе, реалистически передавать события. Например: *Co chwia z kurzawy wychylały się pojedyncze karabony szlacheckie, a w każdym siedział sclachcic-personat z krucyfiksem... Wszyscy zbrojni: muszkiet po jednej stronie siedzenia, szabla po drugiej...; Rotmistrem królewskiej chorągwie bywał sam król, prymasowskiej prymas; Kusznicy niemieccy ...cofali się ramie przy ramieniu, to podnosząc, to zniżając włócznie i berdysze, tnąc, siekąc, rażąc z kusz.*

Значимую функциональную нагрузку в тексте имеют историзмы-ксенизмы, или экзотизмы. Они являются речевыми знаками не только времени, но и определенного пространства, то есть обеспечивают национально-историческую стилизацию. Это слова, представляющие иноземные реалии – русские, украинские, тюркские, так как польскую общественную жизнь в XVII в. характеризовали вынужденные контакты именно с этими народами.

К русизмам принадлежат немногочисленные обозначения лиц, обладающих высоким социальным статусом: *bojar, kniaź, kniahini, kniaziówna*. Они проникали в польский язык в XVII веке и вскоре приобретали значения архаизмов, поскольку в дальнейшем не использовались.

Выразительными средствами национально-исторической стилизации являются украинизмы. Это лексемы разной семантики, в частности: названия лица (**hajdamaka** ‘*chłop ukraiński walczący w powstaniu antypolskim*’, **koszowy** ‘*naczelnik kosza wojsk Kozaków Siczowych*’, **kurzeniowy** ‘*naczelnik oddziału Kozaków zaporoskich*’, **mołojec** ‘*żołnierz kozacki*’), обозначения оружия (**czekan** ‘*drzewcowa broń obuchowo-sieczna*’, **piszczel** ‘*rodzaj broni palnej, stosowanej w Rosji i na Ukrainie*’, **rohatyna** ‘*włócznia z hakiem*’), названия, отражающие устройство Запорожской Сечи (**kurzeń** ‘*oddział Kozaków zaporoskich; obóz tego oddziału*’, **buńczuk** ‘*symbol władzy wojskowej na terenach ukraińskich*’), некоторые бытовые понятия (**stanica** ‘*osiedle wiejskie*’, **podjizdka** ‘*rodzaj czółna*’, **bajdak** ‘*jednomasztowa duża łódź na rzekach Ukrainy, Białorusi i Rosji*’,

oseledec 'czub, kosmyk włosów na ogolonej głowie, noszony przez Kozaków zaporoskich w XVII wieku' и др.

Как средство создания местного колорита автор также использует украинизмы-макаронизмы, вплетая их в речь персонажей-украинцев. Показателен следующий диалог: – *Pomału; ostrożno – mówił Bohun wlepiając oczy w uśpioną – szczyby wy jej ne rozbudyły. Misiac jej prosto w łyczko zahładaje, serdeńku mojemu. – Tycho śwityt; ne rozbudyt – szepnął jeden z mołojców.* Украинский *couleur local* обеспечивается также привлечением соответствующих антропонимов (*Horpyna, Jarema, Krzywonos, Bohun*) и топонимов (*Czortowy Jar, Wraże Uroczyszcze*) и др.).

Оправдано наличие в тексте тюркизмов, так как противниками Польши были и турки – союзники Хмельницкого, а кроме этого, ее границы тревожили с востока татары. Это, например, лексемы **czaus** 'poseł hanowy', **murza** 'wodz tatarski', **janczar** 'żołnierz doborowej piechoty tureckiej'; **buzdygan** 'broń obuchowa'; **jatagan** 'broń, sieczna o podwójnej krzywiznie ostrza'; **misiurka** 'rodzaj hełmu'; **czambuł** 'zbrojny oddział tatarski'.

Экзотизмы играют весомую роль не только как средства исторической стилизации, но, как и историзмы, тоже выполняют в романе о восстании Богдана Хмельницкого текстообразующую роль. Одновременно они характеризуют Сенкевича как человека широкой эрудиции, досконально изучившего предмет изображения.

Наконец, важной составляющей арсенала средств исторической стилизации в тексте Сенкевича выступают архаизмы – слова, устаревшие в плане выражения. С их помощью осуществляется функция социально-речевой стилизации, не менее значимая, чем словесная реконструкция реального пространства и времени конкретной эпохи. Благодаря их использованию читатель может ощутить себя в живом мире прошлого, населенном людьми, говорящими на языке своего времени.

Лексические архаизмы выявляются в кругу разных частей речи, но частота их употребления неодинакова. Среди существительных можно назвать такие лексические архаизмы, как **permisja** 'pozwolenie, urlop', **eksperyencja** 'doświadczenie', **larum** 'alarm' (лексико-фонетический архаизм), **konfuzja** 'wstyd', **potrzeba** 'bitwa' u *dyguje*. Как адъективные архаизмы можно квалифицировать слова **gładki** 'urodziwy', **grzeczny** 'wyborny', **setny** 'dobry', **krasny** 'piękny'. Достаточно высока частотность архаичных глаголов, обозначающих процесс говорения: **powiadać** 'mówić', **prawić** 'opowiadać'. Другие глаголы отмечены реже: **miarkować** 'sądzić', **salwować** 'ratować', **powiadać się** 'uważać się za kogo'.

Более действенным средством архаизации являются устаревшие наречия, что связано с вербальным характером старопольского языка. Они выступают в речи персонажей довольно часто (**siła** 'dużo, wiele', **okrutnie** 'wielce, bardzo', **wszędy** 'wszędzie', **srodze** 'bardzo', **snadnie** 'łatwo') и вместе с архаичными служебными частями речи (**tedy** 'przeto, więc', **jeno** 'ale, tylko', **wszelako** 'jednak' и др.) служат социально-речевой стилизации. Социально-речевая стилизация достигается также за счет широкого использования этикетных формул, типичных для старопольского языка. Это многообразные формы вежливого обращения: *waćpan, waszmość, waść, waszeć, jegomość, wasza cześć, waćpani* и др. Они характеризуют речевые обычаи старопольского общества. Приведем типичный диалог:

– *Jak to? waść? o Helenę? – Ja, mościa pani – i to jest niewzruszony mój zamiar. Nastąła chwila milczenia. – Czekam odpowiedzi imość pan...*

Таким образом, специфика художественной стилизации в тексте романа Г. Сенкевича заключается в том, что историческая стилизация здесь имеет многоуровневый характер. Писатель, используя многообразные лексические средства из пассивного словаря, не только мастерски изображает ушедшее время (собственно историческая стилизация), но и воспроизводит при этом жизнь разных народов (национально-историческая стилизация), а также, демонстрируя глубокую осведомленность в речевой ситуации изображаемой эпохи, имитирует язык определенной социальной среды и воспроизводит наиболее яркие приемы построения речи представителей отдельных классов (социально-речевая стилизация).

Литература

1. Sienkiewicz, H. Dzieła. Tom I. Wydanie zbiorowe / pod red. J. Krzyżanowskiego. – Warszawa, 1971.
2. Горский, И.К. Исторический роман Сенкевича / И.К. Горский. – М. : Наука, 1966. – 306 с.
3. Черникова, Н.В. Актуальные концепты и их лексические репрезентанты / Н.В. Черникова // Филологические науки. – 2007. – № 6. – С. 71–80.

Л.М. Коновод (Брест, Беларусь)

ЭЛЕМЕНТЫ КУРТУАЗНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОМАНЕ Г.Г. МАРКЕСА «ЛЮБОВЬ ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»

Жанровая природа романа Г.Г. Маркеса «Любовь во время чумы» (1985) – явление синтетическое, включает в себя признаки жанра любовного романа, мелодрамы, рыцарского романа, романа в духе магического реализма.

Рыцарский, или куртуазный, роман – средневековое литературное произведение, изображавшее необычайные подвиги рыцарей. В средневековой Франции, где рыцарский роман получил большое распространение, термин «роман» понимался широко, включая переложения разнообразных героических и любовных историй на «романском», то есть старофранцузском, языке, но не на темы французской национальной истории. Таким образом, «роман» противостоял, с одной стороны, литературе на латинском языке, включая и латинские источники античного цикла, с другой – французскому героическому эпосу, жеста, «песням о подвигах». Рыцарский роман охотно прибегает к атмосфере сказочности и прямому использованию сказочных мотивов и фантастики. Он равнодушен к национальному прошлому и резко порывает с французской исторической тематикой.

При всем разнообразии сюжетных и жанровых истоков рыцарского романа очевидно значение сказки и сказочности. Именно эта черта близка и творчеству Г.Г. Маркеса, переключается с тенденцией в произведениях этого автора к «магическому», сказочному показу действительности.

Материал эпоса и легенды используется в подобных романах преимущественно после их сказочной обработки или сказочной интерпретации, которая в какой-то мере коррелирует (но не сводится к ней) и со стихией авантюристичности. Главный план романа – план непредсказуемого, который служит основой повествования и целиком определяет его структуру. Именно поэтому авторы романов постоянно обращаются к всевозможным источникам невероятного в области тематики и даже стиля; отсюда их страсть ко всему экзотическому и загадочному. Вполне естественно, что слово «роман» означало сказочное, волшебное и галантно-возвышенное повествование, соседствовало со словом «сказка». Именно отсюда ведет свое происхождение бытовое словоупотребление «роман», означающее и невероятное, сверхъестественное сочетание событий.

Рыцарские повествования – это самостоятельный и имеющий собственную ценность жанр. Нагромождение приключений и чудес является его неотъемлемым, необходимым качеством (особенно в ренессансный период – а именно он и имеется в виду в первую очередь, когда сопоставляют «рыцарский» и современные романы).

В творчестве поэтессы Марии Французской еще в XII–XIII в ее двенадцати лэ складываются каноны рыцарского повествования. Это тонкие стихотворные новеллы о любви и рыцарских приключениях. Здесь мы находим множество рассказов о любви рыцаря к бессмертной фее, переделанные легенды об оборотнях, мягкие штрихи из легенд о Тристане и Изольде, которые позже вошли в артуровский цикл.

Согласно законам рыцарского эпоса рыцарь обязан соблюдать пять добродетелей: искренность, верность, куртуазность, невинность и сострадание. Вырабатывается своего рода метафизика любви, возникает поклонение женщине, идеализация возвышенного любовного чувства, идеал благородного рыцаря, честного и мужественного. Появляется новое понятие – куртуазия (от франц. слова «двор»). Рыцарь в изображении художников слова становится учтивым, изящным, привлекательным в обществе, умеет тонко и нежно чувствовать. В программу воспитания молодого рыцаря входит обучение не только военному делу и охоте, но и разным светским играм, искусству танцевать, петь, играть на музыкальных инструментах, слагать стихи, ухаживать за дамами. К героическому идеалу присоединяется идеал эстетический.

Однако маркесовское любовное чувство полнокровнее, более зримое, чувственное. Любовь в изображении Маркеса – чувство безжалостное и неизлечимое, как чума... Такая любовь превращает человека в маньяка, в марионетку, в гения и героя.

У Маркеса роль сказочных элементов такая же, как и в рыцарском романе. Как ни странно, но Флорентино Ариса совершает свои «подвиги» плоти во имя прекрасной дамы – Фермины. Примечателен момент, когда в искреннем разговоре Флорентино говорит Фермине,

что он девственник, он хранил себя для неё. На протяжении романа у Арисы было много любовных отношений, женщины разного возраста и статуса, но всё меркло при упоминании самой сильной любви всей жизни – Фермины.

Зарождение и развитие любовного чувства между Флорентино и Ферминой описано Г.Г. Маркесом в духе легенд, как магическое происшествие. Герои чувствуют уже в первую секунду своей встречи, что она не случайна, исполнена особого значения. Любовная переписка героев – яркий образец куртуазии; восторженные фразы, превосходные эпитеты, надушенная бумага, засушенные лепестки – все это атрибуты культа Прекрасной дамы, атрибуты верного рыцаря.

В романе Маркеса поднимается характерный для рыцарского повествования вопрос: совместима ли любовь с рыцарскими подвигами, совместимы ли идеализация и проза жизни? И в чём вообще назначение женщины, возлюбленной и жены? Некоторые склоняются к мнению, что доблесть совместима с любовью, что жена и возлюбленная могут совмещаться в лице одной женщины, которая становится другом, деятельной помощницей мужа во всех делах. Такой идеал отношений воплощен в образе доктора Урбино, ставшего мужем Фермины. В его отношении к ней есть уважение как к другу, есть любовь как к женщине, благодарность как к матери его детей. Однако высокий идеализированный культ Прекрасной дамы исключен из взаимоотношений этих двоих.

В то же время традиционно считается, что ничто земное не должно соприкасаться с поклонением женщине, с идеализацией возвышенного любовного чувства, с идеалом благородного рыцаря. Отсюда и возникает долгая история платонических отношений Флорентино и Фермины, не замутненная бытом, кухней, физиологией.

Роман «Любовь во время чумы» критики неоднократно называют тотальной пародией на весь западноевропейский любовный роман. Действительно, какая любовь может быть между дряхлыми стариками? Ромео и Джульетта, которым под восемьдесят... Но герой, зараженный чумой любви, когда-то отвергнутый гордой красавицей за ничтожность, терпеливо ждет своего часа – предназначенная ему женщина должна овдоветь, потом полюбить предназначенного ей мужчину, и какое значение имеют изменения плоти? Автор не жалеет ярких красок для описания немощей состарившихся тел. Опавшие плечи, вислые груди, вставные челюсти, клизмы, запах разложения... И с этим совместима любовь? Причем не отстраненно-платоническая, а такая же, как между молодыми страстными любовниками? Нужно обладать талантом Маркеса, чтобы заставить в это поверить, ведь «старое неумное сердце колотится с такой же силой и безудержной резвостью, как у подростка». Потому что особенно сильной и острой становится любовь по мере приближения к смерти.

Роман – о победе над страхом старости, о примирении человека с несовершенством своей плоти. Истинное, то, что имеет значение, совершается не на телесном уровне. Можно быть соблазнителем шестисот женщин – и остаться для своей возлюбленной девственным. Можно тридцать лет пробыть замужем, нарожать детей, обзавестись внуками – и остаться невестой. Рыцарская любовь-страсть Флорентино Арисы к Фермине Дасе преодолевает самую страшную из преград – время. Разлука, ненависть, презрение, даже забвение – ничто перед любовью, длившейся пятьдесят три года, семь месяцев и одиннадцать дней. «Должно быть, жизнь ещё больше, чем смерть, не знает границ», – завершает Г.Г. Маркес свой роман.

С.А. Королевич (Брест, Беларусь)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ЯЗЫКЕ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКИ

Художественный текст представляет индивидуально-авторскую интерпретацию действительности, потому что автор описывает известные ему фрагменты реальности, развивает близкие и понятные ему соображения, использует языковые элементы, наполненные для него особым смыслом. Однако основой индивидуально-авторского представления о действительности является общий для носителей языка фон восприятия – связь произведения с национальной культурой, эпохой, религиозными верованиями, различными искусствами, а также с другими текстами. Открытость текста другим смысловым системам обозначается термином *интертекстуальность*. Филологи трактуют интертекстуальность узко – как связь между двумя различными по времени создания художественными текстами, принадлежащими разным авторам. В более позднее произведение могут быть вплетены какие-либо элементы

более раннего текста. Литературоведы, исследуя эту категорию текста, могут анализировать общность сюжета, композиции, подобие характеров героев и др. В лингвистическом аспекте исследование интертекстуальности предполагает выявление сходства текстов на уровне словесного выражения.

В современной художественной речи интертекстуальные включения необычайно активны, что убедительно подтверждают тексты беллетристики начала XXI в., принадлежащие, например, таким популярным авторам, как Татьяна Устинова, Галина Куликова, Анна и Сергей Литвиновы [1]. Анализ в их произведениях текстовых функций, состава и источников интертекстуальных элементов информативен в нескольких аспектах.

Изучение знаков интертекста показательно, во-первых, для характеристики современной художественной речи. Традиционно исследователи ее системных свойств указывают на два возможных пути образной интерпретации действительности в тексте. Прежде всего, писатель отбирает необходимые ему языковые единицы разных уровней или конструирует словесные образы, прибегая к художественной дескрипции двух номинативных типов – автологии (употребление слов в их прямом смысле) и металогии (активное использование переносных значений слова). Другой путь изображения художественного объекта – имитация, воспроизведение каких-либо его особенностей посредством стилизации [2, 603–610].

Произведения современных беллетристов тоже в существенной мере обязаны своим успехом прекрасному слогу, точному отбору слов и тропов, их смысловой ёмкости, выразительности. Вместе с тем особым способом генерации новых смыслов в художественной речи здесь следует считать и интертекстуальные элементы, поскольку тексты современной беллетристики насыщены ими необычайно активно. Включения из более раннего произведения выступают как емкое средство создания словесного образа, поскольку представляют собой своего рода свернутый текст. Восприятие известной фразы или имени – зрительно или на слух – актуализирует у читателя знание, которое за этим знаком стоит, побуждает вспомнить другой текст (претекст) и представить нечто третье, новое [3, 45]. В итоге смысл интертекстуального вкрапления оказывается на порядок содержательнее любого слова, воплощающего художественный образ, в том числе и метафорического, потому что интертекстуальный знак порождает не просто образ, а образ в развитии. Например, имя из сказки А. Толстого «Золотой ключик» в метафоре *престарелая Мальвина* предельно точно позволяет не только представить пожилую завитую нарумяненную даму в пышном шифоновом платье с бантом «*над пятой точкой*» (К-1, 310), но и воспринять ироническую авторскую оценку персонажа на роман «Евгений Онегин»: *Без нее [Лизы] и ее проблем жизнь пуста и никчёмна, как в романе. Том самом, который в стихах* (У-1, 51), заставляя припомнить чувства заглавного героя претекста, служит и в тексте Устиновой ёмкой характеристикой состояния персонажа. Цитата из рассказа И. Тургенева «Первая любовь», включенная в речь персонажа романа Литвиновых: *Вам, Надежда, следовало бы родиться не сейчас. Представляете: девятнадцатый век, усадьба, все неспешно, величаво, красиво... «Над всем, что она делала, говорила, над каждым ее движением носилась тонкая, легкая прелесть, во всем сказывалась своеобразная, играющая сила...»* (Л-1, 15), – обеспечивает создание лаконичного и очень точного образа героини.

Во-вторых, интертекстуальные включения характеризуют специфику работы писателя, произведения которого являются предметом коммерции. Обилие интертекста – это своего рода знак экономии творческих усилий беллетриста: использовать готовое знание, которое стоит за чужим текстом, проще, чем искать собственный способ создания художественного образа. Приведем контексты, в которых можно проследить связи сразу с несколькими претекстами: 1) *В общем, пока твой Шерлок Холмс сидит у разбитого корыта* (Л-1, 163) – здесь первый интертекстуальный знак отсылает нас к произведениям А. Конан Дойла, второй – к сказке Пушкина; 2) *В метре от нее <...> стоял промышленник, политик, олигарх, губернатор, владелец заводов, газет, пароходов, банков, страховых компаний, судоверфей, автомобильных гигантов и свечных заводиков, лесопилок, фабрик, телеканалов и еще бог весть чего, Тимофей Ильич Кольцов* (У-2, 146) – здесь одновременно содержатся аллюзии на тексты стихотворения С. Маршака «Мистер Твистер» и романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев». Иногда в узком контексте выявляются не только интертекстуальные, но и интермедийные знаки (из других родов искусства): *Не думаю, что Сачков сильно изменился. Вряд ли он засланный казачок* (фильм «Неуловимые мстители»). *Он скорее слуга двух господ* (название пьесы Карло Гольдони) (К-3, 320).

Кроме этого, виды элементов интертекста показательны для характеристики языковой личности писателей-беллетристов. Эти авторы, хорошо знающие свое ремесло, используют интертекстуальные включения разной формы. В их числе эпиграфы; аллюзии, когда чужой текст лишь обозначен намеком на событие, лицо или факт из него (*Она вверила себя его заботам и теперь будет с ним до конца!* (У-1, 181) – «Евгений Онегин» А. Пушкина); цитаты, как точные, так и лексически измененные (фрактаты). Иллюстрацией точного цитирования могут служить строки из стихотворения «Ива» А.А. Фета (*Сядем здесь, у этой ивы. / Что за чудные извивы / На коре вокруг дупла! А под ивой как красиво! Золотые переливы Струй дрожащего стекла!*) в повести Г. Куликовой (К-2, 37). Пример фрактаты отмечен в тексте Литвиновых: *Уехать бы тебе, Надька, – тоскливо произнес Дима. – Прочь из Москвы, сюда я больше не ездец* (Л-2, 189) (У Грибоедова: не ездок). Наиболее же распространены в исследуемых текстах «точечные цитаты» – имена литературных персонажей других произведений. Такие метафоры-антропонимы предстают во многих контекстах, например: *Ему станет скучно, и уже следующая Джульетта или, напротив, мадам Бовари замаячит на горизонте* (У-2, 72); *Гаргантюа на диете* (К-1, 166); *Покажешь мне машину вашего Ромео* (У-1, 183); *«Мне, конечно, уготована роль доктора Ватсона», – слабо улыбнулась Надя. «Нет! – горячо воскликнул Дима. – Ты – Шерлок, ты!.. И Эркюль Пуаро в придачу!»* (Л-1, 66).

Излюбленным видом межтекстовых связей для современных беллетристов являются реминисценции – включение в художественную речь с различными стилистическими задачами хорошо узнаваемого фрагмента прецедентного текста, иногда трансформированного, без упоминания названия или автора. Реминисценции в анализируемых текстах присутствуют в форме заглавий, отсылающих к другому произведению (повести Г. Куликовой «*Рыцарь астрального образа*» – *рыцарь печального образа* из романа «Дон-Кихот» М. Сервантеса; «*Витязь в овечьей шкуре*» – «*Витязь в тигровой шкуре*» Ш. Руставели). Они также могут быть вплетены в новые контексты для установления ассоциации с претекстом, написанным в иной тональности, с целью обеспечения комического эффекта. Так, один из персонажей романа Т. Устиновой, саркастически характеризуя ситуацию, когда жена не хочет оставить нелюбимого мужа, говорит: *Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!* (У-1, 181) (из поэмы «Руслан и Людмила» А. Пушкина). Нередки и парафразы (трансформация известных выражений). Например, шутливая фраза из уст жены олигарха *Нас кучер куда хочешь довезет* (У-2, 99) воскрешает в памяти высказывание из комедии Д. Фонвизина «Недоросль». Предложение *Все дороги Аркадьева вели в парк* (К-3, 184) перекликается с афористичным утверждением *Все дороги ведут в Рим* из басни Лафонтена «Третьейский судья».

Интертекстуальным элементом особого рода может стать и широко известный авторский прием. Так, Г. Куликова в повести «Витязь в овечьей шкуре» использует прием ассоциативного обыгрывания фамилии одного из персонажей. Как и в рассказе А. Чехова «Лошадиная фамилия», фамилию героя не могли вспомнить, но знали, что *она образована от какого-то оружия. Что-то вроде Парабеллумова, только попроще* (на самом деле персонаж носил фамилию *Калашников*). Далее последовали предположения: *Наганов, Автоматов, Пистолетов, Винчестеров, Винчестерский, Кольтов, Оружейников, Боеприпасский, Обрезкин, Пулькин, Стволлов, Стреляев* (К-3, 283-284).

Знаком интертекста может стать и пересказ чужого текста, включенный в новое произведение: *Однажды я прочел старинный роман о гувернантке, которую никогда не выпускали к гостям. Мне показалось это несправедливым, потому что гувернантка была умна* (К-3, 107) – «Джейн Эйр» Ш. Бронте.

Выразительно характеризуют когнитивный уровень личности автора источники интертекстуальных знаков. Например, произведения Т. Устиновой обнаруживают следующие межтекстовые связи: 1) с фольклором (*Когда заказчик собирается приехать, ему надо в ноги поклониться* (У-1, 23); 2) со Священным Писанием (*заклал тучного тельца* (У-2, 163) – из притчи о блудном сыне); 3) с древнерусскими летописями (*До смерти надоело это стояние на реке Угре* (У-2, 186); 4) с античной литературой («*Вы феминистки? <...> Вы съедаете мужчин на завтрак или просто превращаете их в свиней?*» (У-1, 178) – аллюзия на «Одиссею» Гомера); 5) с русской классикой (*Звезды стали огромными и лучистыми, как в произведении Николая Васильевича Гоголя «Ночь перед рождеством»* (У-1, 72)); 6) с советской литературой (*Они неплохие люди, только квартирный вопрос их испортил* (У-1, 141) – из М. Булгакова); 7) с произведениями зарубежной литературы: классической (*Таких страстей конец бывает страшен* (У-1, 180) – из Шекспира) и новой (*Она вдруг подумала, что свекровь совсем не стареет – портрет Дориана Грея, черт возьми* (У-1, 233) – из пьесы О. Уайльда). Столь широкий

охват источников чужого текста позволяет высоко оценить литературную эрудицию писательницы.

Наконец, изучение элементов интертекста в отношении к претекстам позволяет создать представление об актуальном культурном фоне, о тех произведениях искусства, которые становятся «народными» на каждом временном срезе. Разнообразие межтекстовых связей характеризует и современную массовую литературу в целом как социальный феномен, и адресата текста – современного потребителя коммерческой литературы. Авторы, как правило, обращаются к тем прецедентным текстам, известным широкой аудитории, которые могут быть восприняты даже невзыскательным читателем, не обладающим развитым вкусом. Ведь читатель в этом случае должен правильно интерпретировать текст, «досотворить» его. Поэтому претекстами в большинстве случаев выступают экранизированные произведения для детей, тексты классической литературы, изучаемые в школе, или популярные произведения беллетристики XX века. Например: *На мелководье, как дядька Черномор из синя моря, поднялся Тимофей Кольцов* (У-2, 152) – «Сказка о царе Салтане» А. Пушкина; *Энергия мщения бурлила во мне, словно варево в котле Гингеми* (К-1, 107) – «Волшебник изумрудного города» А. Волкова; *«Словно мадам Грицацуева за Остапом Бендером, я со всех ног бросилась следом* (К-1, 254) – «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова; *«Я подумаю об этом завтра»*. *Кто из знаменитых героинь так говорил?..* (У-1, 124) – «Унесенные ветром» М. Митчелл и др.

Вместе с тем включение интертекстуальных элементов, особенно с атрибуцией, в тексты современной беллетристики служит, на наш взгляд, актуализации и расширению культурно-ассоциативного фона современного читателя, ибо создатели развлекательной литературы отсылают адресата к известным литературным и культурным фактам.

Диалог писателя с читателем существовал всегда, но для современной беллетристики в целом он стал неотъемлемой характеристикой.

Литература

1. Куликова, Г.М. Похождения соломенной вдовы : Повесть. – М. : Эксмо, 2003. – 352 с.; Куликова, Г.М. Витязь в овечьей шкуре : Повесть. – М. : Эксмо, 2004. – 316 с.; Куликова, Г.М. Рыцарь астрального образа : Повесть. – М. : Эксмо, 2006. – 352 с. (К-3); Литвинова, А.В., Литвинов, С.В. Рецепт идеальной мечты : Роман. – М. : Эксмо, 2003. – 352 с.; Литвинова, А.В., Литвинов, С.В. Коллекция страхов прет-а-порте : Роман. – М. : Эксмо, 2006. – 320 с.; Устинова, Т.В. Олигарх с Большой Медведицы : Роман. – М. : Эксмо, 2004. – 352 с.; Устинова, Т.В. Саквояж со светлым будущим : Роман. – М. : Эксмо, 2005. – 352 с. (Указания на тексты и страницы даны в круглых скобках).
2. Москвин, В.П. Стилистика русского языка. Теоретический курс / В.П. Москвин. – 4-е изд., перераб. и доп. – Ростов н/Д : Феникс, 2006. – 630 с.
3. Бурвилова, Н.Д. Воспроизводимые сочетания слов как лингвокогнитивная и терминологическая проблема / Н.Д. Бурвилова, В.Г. Костомаров // Филологические науки. – 2006. – № 2. – С. 45–53.

О.Н. Корсак (Минск, Беларусь)

СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ МОДАЛЬНОСТИ В ТЕКСТАХ ПОЛЬСКОЯЗЫЧНЫХ ЗАВЕЩАНИЙ XVIII В.

(на материале брестских, минских, новогрудских и полоцких документов)

Целью данной статьи является описание способов выражения авторской модальности в текстах польскоязычных брестских, минских, новогрудских, полоцких завещаний XVIII в. [12, 13, 14, 15].

Для объяснения нашего понимания термина авторская модальность обратимся сначала к лингвистической литературе и рассмотрим исследования по категории модальности (объективной и субъективной).

Категория модальности не получила в лингвистике однозначной трактовки, поэтому определение ее границ и содержания вызывает большой интерес и дискуссии среди исследователей.

Традиционный подход к данной категории заключается в выделении двух ее аспектов – объективная и субъективная модальности. Объективная модальность – это отношение сообщаемого (высказывания) к объективной действительности, субъективной модальностью называют квалификацию сообщаемого самим говорящим (обычно с точки зрения соответствия действительности), отношение говорящего к сообщаемому. Некоторые исследователи предлагают другие термины для называния аспектов модальности: например, общая и частная [19, 284]. В.З. Панфилов анализирует категорию модальности в связи с категориями логики [18, 37–48], представляет различные точки зрения на проблему определения модальности и ее соотношение с предикативностью и наклоном [17, 166–201].

В качестве основного способа выражения объективной модальности называют глагольное наклонение [16, 173], интонацию, словопорядок [4, 611]. К способам выражения субъективной модальности, как правило, относят вводные слова [21, 137]. Однако границы данного аспекта модальности размыты, так как мнение ученых по поводу квалификации эмоционально-оценочных, экспрессивных выражений, эмоционального отношения говорящего к сообщаемому разделились. Еще В.В. Виноградов писал, что с категорией модальности связаны «разные виды и типы эмоциональной экспрессии», но следует разграничивать «эмоциональные формы выражения реакций на действительность и модальную оценку отношения высказывания к действительности» [3, 49]. Так, лингвисты М. Грепл [5, 297, 300], Б. Норман [16, 173] пишут о необходимости строго отделять эмоциональность, экспрессивность от модальности. Некоторые ученые предлагают отнести субъективные эмоционально-оценочные значения к периферии модальности – Н.Б. Мечковская [9, 195], авторы «Теории функциональной грамматики» [20, 61].

Существует еще одна точка зрения, сторонники которой предлагают рассматривать модальность с точки зрения прагматического аспекта: Л.С. Макарова [8, 24–25], М.И. Коношечевич [6, 69], В.Н. Мещеряков [10].

Согласимся с В.Н. Бондаренко в том, что трактовать категорию модальности необходимо с учетом уровня языка, на котором она функционирует [1, 54], поэтому важно разделять модальность предложения (это традиционное рассмотрение данной категории); модальность диалогической речи, предполагающую «обязательный учет установки на адресата, на предшествующее высказывание, на его предстоящую реакцию» [11, 88] и модальность текста [10, 99].

Личность автора текста познается читателем благодаря определенным способам ее воплощения в тексте. Авторскую модальность, или модальность текста, вслед за Н.С. Валгиной понимаем как «выражение в тексте отношения автора к сообщаемому, его концепции, точки зрения, позиции, его ценностных ориентаций, сформулированных ради сообщения их читателю. Эта авторская оценка изображаемого всегда связана с поиском адекватных способов выражения» [2, 96–97].

При таком рассмотрении категории модальности снимается спор о внесении в рамки этой категории экспрессивных и эмоциональных форм выражения оценки. Так как, по мнению В.Н. Мещерякова, «при таком подходе к проблеме категория модальности легко и естественно включается в ряд прагматических категорий, для которых безразличен характер средств реализации» [10, 99], тогда как авторы говорят о важности регулярного выражения значения для признания его модальным [16, 173].

В.Н. Мещеряков пишет об отчужденном и неотчужденном в пользу жанровых стандартов отношении автора к отображаемой действительности, о некоем модальном фоне текста [10, 101]. В таком случае исследуемые завещания интересны тем, что наряду с определенными требованиями жанрового стандарта автор завещания одновременно был в достаточной степени свободен в способе выражения своих мыслей, мнений, воспоминаний и т.д.

Назовем способы выражения категории авторской модальности в исследуемых текстах.

Лексические средства. Эмоционально-оценочная, эмоционально-экспрессивная лексика в тексте указывает на силу чувства автора, на целенаправленное влияние на адресата. Поскольку автор хотел предстать перед потомками (либо таковым и являлся) добропорядочным семьянином, любящим свою семью, этим объясняется использование прилагательных и существительных, выражающих положительную эмоциональную оценку лица. В завещаниях упоминаются супруги, дети, родители, знакомые и друзья, а также сверхъестественные сущности.

Оценка выражается с помощью **прилагательных**: *zegnam syna moiego miłego; moim kochanym curkom; uprosiłem Ludzi zacznych (достойных); существительных: *dobrodzieja Rodzica* (добротетеля).*

О себе автор завещания обычно со смирением пишет в уничижительной манере, используя **лексику с отрицательным** оценочным значением либо **литоту**: *A Duszę moją mizerną gdy się z grzesznym rozłączy ciałem; widzę sam siebie iz lestem kupa gnoju śniegiem przywaloną.*

Так как завещание – это юридический документ, содержащий волеизъявление завещателя, это объясняет использование в тексте **модальных глаголов**, глаголов со значением долженствования и предписания: *stosownie swoiey chęci tam zyczenie y chęć; z własney moiey uwagi ta maiętnosc z pomienionym we wsi Hanczarowie poddanstwem ma należeć raz nazawsze y być własnością czwartego syna moiego Kazimierza; wniesioną sumę złotych sto ma ieŷ wyliczyć; synowie moy Antoni, Ierzy i Stanisław mają wziąć gotowych pieniędzy.*

Описательные обороты часто употребляются для замены лексики смерти: *cienszki rachunek Bogu dać potrzeba; przeniesienia się do krainy wieczności; każda rzecz do ruiny skłonna; nieuchronnych wyroków bozkich; wieczność która nas każdego czeka; nie wiedząc dnia ani godziny kiedy mnie wszechmocność do nosy powoła.*

Синтаксические средства. Авторское присутствие в тексте выражается в использовании **обращений** к присутствующим людям, возможным слушателям, сверхъестественным сущностям и **повелительного** наклонения: *zegnaj ukochany synu Janie* (прощай, любимый сын Ян); *- zegnaj krewnych y przyjacioł zegnaj y ciebie kochany i drogi mój przyjacielu Antoni Kaczanowski, pamiętaj na Duszę moją; ciało zaś grzeszne pogrześć przy Parafialnym Kosciele z należyтым odprawieniem Mszy Świętych;* (инфинитив в роли повел. наклонения); *astrzeż Panie Boże Smierci na pomienioną corkę moją; strzeż Boże śmierci na syna mego.*

Повторы

В качестве объяснения причин использования семантических повторов можем предположить желание завещателя намеренно обратить внимание присутствующих на ту или иную мысль (информацию). Такие повторы играли роль своеобразного «усилителя последней воли», «wzmocnienia aktu zapisywania» [22, 55]. Некоторые повторы использовались во многих текстах завещаний и становились своего рода клише. Наибольшую группу примеров составляют **лексические синонимические повторы** (повторяются как языковые, так и контекстуальные синонимы).

Повторы существительных: *przy którym miła Żona moja a ich matka JP Teodora Steckiewiczówna Tomaszowa Piadziejczowa przy wszelkim uszanowaniu y Usłudze madożywocia zostawać; bez żadnych pomp y okazałości; niechcąc aby bo Smierci moiey między Dziećmi następowały kłótnie y rozterki; nich Bog Najwyższy będzie nagrodą y Rekompensą; wymyśliłam Sobie rozmyślem y Wwazaniem dobrym tym testamentem moim ostatniey woli moiey Co mi dał Pan Bog do Szafunku mego rozprawić.*

Повторы прилагательных: *Wolni Tedy y Mocni bendą tak Miła Matzonka moja temi Czensciami Dwoma Fortuny wespół zSynem moim młodzym Ianem Symondtem odemnie Zapisaney jako Chcąc Rządzić Dysponować y Vrywać bez Zadney niodkogo przeszkody y Synow moich; Niech się stanie ta rzecz ku wieczney a nieśmiertelney pamięci Amen.*

Авторское мнение часто выражается в завещании в виде **сентенции**: *zywoł nasz ten doczesny proznościami nadęty;* (жизнь наша мимолетная пустотами наполнена); *przy śmierci wszystkie rzeczy lwszyscy przyjaciele opuszczą tyle sprawy dobre pojedą z człowiekiem do wieczności;* (при смерти все вещи и все друзья покидают, только хорошие дела пойдут с человеком в вечность).

Религиозную позицию автора мы видим также в употреблении **риторического утверждения**: *niewiedząc dnia ani godziny Zeyścia moiego; nie wiedząc dnia ani godziny kiedy mnie wszechmocność do nosy powoła;*

при цитировании в завещании **молитвенных текстов**: *w Imie Oyca I Syna I Ducha Świętego Boga w Trojcy świętey Iedjnego Amen; w Imie Oyca y Syna yDucha Świętego Boga w Trojcy Świętey Jedyney niech się stanie wola jego święta ku wieczney pamięci amen; Laudetur IEZUS Chrystus; w Imie Oyca I Syna I Ducha s Boga wtroycy świętey iedyne[g]o stansię kuwieczney pamięci I ku Wypełnieniu wszystkich rzeczy niŷeŷ w tym mojm Testamencie wyrażonych* (в этом случае отмечаем необычную прагматичность автора, который таким началом завещания, вероятно, надеялся обеспечить неременное исполнение своей последней воли).

Авторы завещаний часто **обращаются к тексту Библии**: *zywoł też ludzki który pod wszelakie nieszczęścia choroby ciężkie vtrapienia rozne przez występki pirszych Rodziców naszych Adama y*

Ewÿ leſt poddanÿ; A Ciało moje grzeszne ktore zziemi leſt Stworzone tedÿ znowu ziemi mabÿc oddane Ÿ Pochowane.

Таким образом, при рассмотрении категории авторской модальности как категории текста возможно раскрыть особенности мировидения авторов как завещаний XVIII в.

Литература

1. Бондаренко, В.Н. Виды модальных значений и их выражение в языке / В.Н. Бондаренко // Филологические науки. – 1979. – № 2. – С. 54–61.
2. Валгина, Н.С. Теория текста / Н.С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 280 с.
3. Виноградов, В.В. О категории модальности в русском языке / В.В. Виноградов // Труды Ин-та русского языка И. Москва – Л. : Изд-во Академии наук СССР 1950. – С. 38–79.
4. Грамматика современного русского литературного языка / ред. Н.Ю. Шведова. – М. : Наука, 1970. – 768 с.
5. Грелл, М. О сущности модальности / М. Грелл // Языкознание в Чехословакии : сб. ст. 1956–1974 г. / под ред. А.Г. Широковой. – М. : Прогресс, 1978. – С. 277–301.
6. Конюшкевич, М.И. Модальность в свете прагматики / М.И. Конюшкевич // Вопросы функциональной грамматики : сб. науч. тр. / под ред. М.И. Конюшкевич. – Гродно : ГрГУ, 2000. – Вып. 3. – С. 58–77.
7. Лингвистический энциклопедический словарь / ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд. – М. : Большая российская энцикл., 2002. – С. 303.
8. Макарова, Л.С. Субъективная модальность и модальная установка высказывания / Л.С. Макарова // Субъективная модальность : сб. научн. тр. / Тюменский гос. ун-т. – Тюмень : ТГУ, 1990. – С. 24–30.
9. Мечковская, Н.Б. Модальность в словенском языке / Н.Б. Мечковская // Модальность и наклонение. Общие вопросы и реализация в славянских языках. – Wiesbaden : Harrasowitz Verlag, 1994. – С. 194–219.
10. Мещеряков, В.Н. К вопросу о категории текста / В.Н. Мещеряков // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 2001. – № 4. – С. 99–105.
11. Михайлов, Л.М. Грамматика немецкой диалогической речи / Л.М. Михайлов. – М. : Высш. шк., 1986. – 112 с.
12. Национальный исторический архив Беларуси. – Брестский земский суд. – Актовая книга. – Фонд 1741. – Оп. 1. – Д. 30. – Л. 139–142; Д. 31. – Л. 651–654, 939–942, 1833–1836.
13. Национальный исторический архив Беларуси. – Минский земский суд. – Актовая книга. – Фонд 1769. – Оп. 1. – Д. 2. – Л. 13–14, 39, 404; Д. 5. – Л. 38, 386–387, 772.
14. Национальный исторический архив Беларуси. – Новогрудский земский суд. – Актовая книга. – Фонд 1774. – Оп. 1. – Д. 8. – Л. 129–130, 233–236, 517, 587.
15. Национальный исторический архив Беларуси. – Полоцкий земский суд. – Актовая книга. – Фонд 1778. – Оп. 1. – Д. 17. – Л. 105–108, 141–142, 244–245, 249–250.
16. Норман, Б.Ю. Модальность в болгарском языке / Б.Ю. Норман // Модальность и наклонение. Общие вопросы и реализация в славянских языках. – Wiesbaden : Harrasowitz Verlag, 1994. – С. 170–193.
17. Панфилов, В.З. Взаимоотношения языка и мышления / В.З. Панфилов. – М. : Изд-во «Наука», 1971. – 232 с.
18. Панфилов, В.З. Категория модальности и ее роль в конституировании структуры предложения и суждения / В.З. Панфилов // Вопросы языкознания. – 1977. – № 4. – С. 37–48.
19. Плотников, Б. Языковая модальность и ее категоризация / Б. Плотников // Модальность и наклонение. Общие вопросы и реализация в славянских языках. – Wiesbaden : Harrasowitz Verlag, 1994. – С. 24–36.
20. Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность / отв. ред. А.В. Бондарко. – Л. : Наука, 1990. – 264 с.
21. Шуба, П. Модальность в белорусском языке / П. Шуба // Модальность и наклонение. Общие вопросы и реализация в славянских языках. – Wiesbaden : Harrasowitz Verlag, 1994. – С. 131–143.
22. Źmigrodzka, В. Testament jako gatunek tekstu / В. Źmigrodzka. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Œląskiego, 1997. – 108 s.

С.С. Коцевич (Брест, Беларусь)

СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ИНТРИГИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ

«Если в сердце нет любви, человек мёртв. Живым он только притворяется», – слова, сказанные одной из героинь Виктории Токаревой. Такова своеобразная точка отсчёта для всего

творчества этой замечательной современной писательницы. В своих произведениях она предстаёт тонким исследователем прекрасного чувства. Любовь в произведениях Токаревой не всегда бывает нежной – в них есть место и для боли, и для непонимания, и для трагедии. Но в повседневной, будничной суете любовь – это луч света, а счастье, даже недолгое, – единственное, ради чего стоит жить...

Виктория Токарева – признанный мастер современной русской литературы. Каждая из её книг неизменно пользуется огромной популярностью. Писательница – большой знаток женской души. Героини её прозы необыкновенно разносторонние и многоликие женщины. Невероятные истории, которые случаются с ними, не оставляют равнодушными тех, кому не чужды сильные эмоции: восторг, светлая грусть и юмор.

В повестях и рассказах В. Токаревой, в простых, на первый взгляд, сюжетах без сложных коллизий и неординарных событий, поднимаются сложнейшие непреходящие женские и общечеловеческие проблемы. Рассказывая как бы между прочим о банальных вещах, автор передаёт сложнейшие хитросплетения чувств. В произведениях Токаревой проявляется острая женская интуиция, материнское мягкосердечие, оптимизм. Вся эта многообразная палитра чувств – от лёгкой грусти до настоящего трагизма – вкладывается В. Токаревой, как правило, в короткие жанровые формы: повесть и рассказ.

Как, бесспорно, талантливый мастер художественного слова, Виктория Токарева владеет очень индивидуальным, специфическим стилем письма. Главные его черты – простота и разум: о сложных вещах говорится просто и разумно, а это признак гениальности. Этот стиль узнаётся по многим особенностям: названия произведений; мотивированные имена и фамилии, которые писательница даёт своим героям; образность, непонятно как созданная при помощи «подручных средств», то есть слов и выражений, вне контекста произведения лишённых всякой образности и т.п.

Викторию Токареву по праву можно назвать мастером интриги, хотя её книги в корне отличаются от произведений Агаты Кристи или Александры Марининой. Произведения В. Токаревой не остросюжетные, но острохарактерные.

В бытовом, «расхожем» понимании носителей языка интрига представляется как нечто возбуждающее интерес, «приковывающее» особое внимание. Это прекрасно иллюстрируют производные от слова *интрига* глаголы *интриговать*, *заинтриговать*: *ты меня заинтриговал* (а не заинтересовал); *эта ситуация интригует*.

С точки зрения литературоведения, интрига – это схема развития событий, раскрывающая борьбу действующих лиц между собой в драматическом или эпическом произведении. Именно благодаря умелому, удачному построению этой схемы, художественное произведение интересно читателям, его хочется читать и читать, предвкушая развязку, но не желая конца произведения. Виктория Токарева не пишет детективных произведений, но в своих небольших по форме и ёмких по содержанию и глубине произведениях виртуозно выстраивает схему развития событий, включая в неё различные средства создания интриги.

Одним из таких средств является приём «рубленной прозы» – использование коротких (не более 5–7 слов) предложений: нераспространённых, односоставных, неполных, вокативных, генитивных, эллиптических, нечленимых, слов-предложений. Для «рубленной прозы» характерны многочисленные короткие (1–3 предложения) абзацы, короткие, часто без слов автора, диалогические реплики. Нередко в «рубленной прозе» используется парцелляция как художественный приём – дробление предложений на отдельные слова, сознательный разрыв главной и придаточной частей и оформление их отдельными самостоятельными предложениями. К примеру: *Я – красивая женщина. Почти красавица. Натали Гончарова. Как говорил мой бывший муж, таких теперь не делают. ...Одинокая женщина как бы выключена из розетки. Обесточена. От неё ни тепла, ни света. Общество зябнет. Но самый большой ущерб обществу – это мужчина-бездельник. Выгнать бездельника невозможно. Поскольку общество гуманное. Безработицы нет. Это тебе не Америка («Здравствуйте»).*

Такая довольно нетипичная манера письма для художественного произведения как бы превращает процесс отвлечённого, бесконтактного общения писателя с читателем в почти доверительную беседу: истории, рассказанные писательницей, будто бы нашёптываются за чаем на соседской кухне. Но это, конечно же, не недостаток, а несомненное достоинство произведения. Текст художественного произведения не воспринимается как заранее подготовленный, не единожды отредактированный рукой профессионала, а напоминает спонтанный рассказ, когда рассказчик ещё и сам не знает, как сформулирует мысль через

мгновение. И в этом угадывается замысел автора. С одной стороны, «рубленая проза» удивительно облегчает текст для восприятия, так как писательница избегает нагромождения многословности, осложнённых предложений, сложных синтаксических конструкций. С другой стороны, недосказанность и незавершённость избираемых синтаксических форм интригует читателя, увлекает его, стимулирует восприятие, побуждает к формированию воедино прочитанного, даёт возможность оценить сказанное и задуматься над каждым прочитанным словом.

Манера писать «рубленой прозой» вместе с другими не менее значимыми особенностями авторского стиля обеспечивает двуплановость повестям и рассказам В. Токаревой. На первом плане – простая незамысловатая житейская история или её эпизод, как, к примеру, в начале повести «Я есть. Ты есть. Он есть». На втором плане – смятение чувств, психологический накал. Метание, панику, чехарду тревожных страшных мыслей в голове матери В. Токарева передаёт «рубленой прозой»: *«Анна ждала домой взрослого сына. Шёл уже третий час ночи. Анна перебирала в голове все возможные варианты. Первое... Сын в общежитии с искусственной блондинкой... Носительницей СПИДа. Вирус уже ввинчивается в капилляр. Ещё секунда – и СПИД в кровеносной системе. Плыёт себе. Отдыхает...»*

Виктория Токарева особенным образом описывает своих героинь. Описание их внешности непременно перебивается или резюмируется указанием на психологические особенности, черты характера, чудаковатости и странности. В этих описаниях нежная трогательность соседствует с тонкой иронией, а порой с откровенной грубоватостью. Это описание, как правило, строится на контрасте. И здесь писательница опять же использует «рубленную прозу». Например, в рассказе «На черта нам чужие» описывается тридцатипятилетняя балерина, которая по необходимости уходит на пенсию. *Самым потрясающим участком на её теле была спина. Муж говорил: такой спине лица не надо. Но у Антиповой было и лицо. И сердце. И наивная, доверчивая душа. И никому не пригодилось. Брошенка на пенсии. На сегодняшний день нет ни мужа, ни сцены, ни зала.*

Рассказы и повести В. Токаревой о любви. Писательница избегает высоких пафосных слов об этом чувстве. Накал страстей и силу взаимного притяжения любящих людей она передаёт в метафорической иносказательности, предоставляя читателю возможность оценить глубину чувств своих героев. И в этом тоже есть интрига. Например, в повести «Своя правда»: *«Марина подходила к окну. Видела Рустама и наводила свой взгляд на уровень его глаз. Их взгляды пересекались, и по ним текло электричество большой мощности. И если в это электрическое поле попадал комар или жук – падал замертво».*

Метафорическая иносказательность особенно интригует читателя в гендерном аспекте. В уста своих героев, мужчин и женщин, писательница часто вкладывает рассуждения о противоположном поле, о специфике отношений между мужчиной и женщиной. Так, к примеру, в рассказе «Антон, надень ботинки!» метафорическая иносказательность лежит в основе диалога героев: – *Зачем я тебе? – спокойно спросила Лена. – Я старая и некрасивая. Есть молодые и красивые. – Некрасивых женщин не бывает, – возразил Елисейев. – А старые бывают. – Жёлтый лист красивее зелёного. Я люблю осень. И в природе, и в людях. ...Лена представила себе жёлто-багровый дубовый лист и подумала: он действительно красивее зелёного. Во всяком случае – не хуже. Он – тоже лист.*

Оригинальным средством создания интриги в произведениях Виктории Токаревой является подача создаваемого образа через сравнение с литературными героями всем известными классических произведений. Так писательница, с одной стороны, подчёркивает нетривиальность своих образов, с другой – предсказуемость и трагизм их дальнейшей судьбы. Например, в повести «Можно и нельзя» она пишет о главной героине, женщине со сложной, неординарной судьбой: *«Она [Маруся], как чеховская Нина Заречная, готова была жить в голоде и в холоде, но познать славу – настоящую, ошеломительную. У Маруси – всё наоборот. Полный достаток, но никакой славы, даже простого узнавания».*

В этой же повести муж героини также сравнивается с чеховским персонажем: *«Ковалёв являл собой нечто схожее с доктором Дымовым из чеховской «Попрыгуньи». Он, как правило, не выходил из своего кабинета, появлялся на несколько минут, чтобы сказать малозначительные слова, типа: «пожалуйста, господа, закусить».*

Как и у многих мастеров художественного слова, у Токаревой мы часто сталкиваемся с иронией, скрытой или откровенной, но у неё ирония особенная – «интригующая», острая, временами злая. В повести «Можно и нельзя», к примеру: *«Ковалёв имел честь познакомиться с Писателем. Общение было коротким. ... – Где-то я вас видел, – сказал*

Писатель, взглядываясь в Ковалёва. Он взглядывался подозрительно, будто видел Ковалёва в непристойном месте: в кабинете КГБ или в борделе».

К средствам создания интриги и неповторимости авторского стиля В. Токаревой можно отнести и другие особенности её творений, такие, как индивидуально-авторские неологизмы-окационализмы (*барахлоулавливатель, недолугий, идейно добротный, труднопереносимое качество и др.*); недосказанность; избытие местоимений в обобщающей функции, антитезу и др.

Мастерство настоящего писателя, особенно современного, заключается не только в умении подметить и представить на суд читателя незаурядные явления жизни, интересные характеры, глубокие мысли, нравственные оценки и т.д., но и в неповторимости и своеобразии писательского слова, индивидуальной манере письма. Виктория Токарева, несомненно, обладает своеобразием писательского слова, неременной чертой которого является мастерство создания интриги в литературном сюжете.

Литература

1. Токарева, В.С. Гладкое личико: Повести и рассказы / В.С. Токарева. – М. : АСТ, 2002. – 397 с.
2. Токарева, В.С. Скажи мне что-нибудь...: Повести, рассказы / В.С. Токарева. – М. : ЭКСМО, 1997. – 368 с.

А.М. Лагуновский (Брест, Беларусь)

ПРОБЛЕМА РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ С.А. ЕСЕНИНА (СМИРЕНИЕ И УДАЛЬСТВО)

А. Дункан очень точно сказала о Есенине: «Трагическая смерть Есенина причинила мне глубочайшую боль. У него были молодость, красота, гениальность. Не удовлетворенный всеми этими дарами, его отважный дух искал невозможного» [3, 247–248].

Юношей С. Есенин уверовал: смысл в том, чтобы жить «по Толстому». В марте 1913 года он пишет Г. Панфилову: «По личным соображениям я бросил есть мясо и рыбу, прихотливые вещи, как-то: вроде шоколада, какао, кофе не употребляю и табак не курю. Этому всему будет скоро четыре месяца. На людей я стал смотреть тоже иначе. Гений для меня – человек слова и дела, как Христос» [1; 6, 22]. В другом письме тому же адресату поэт сообщил: «Я человек, познавший истину...» – и разрядился проповедью. – «Я есть ты. Я в тебе, а ты во мне. То же хотел доказать Христос, но почему-то обратился не прямо, непосредственно к человеку, а к отцу, да еще небесному, под которым аллегорировал все царство природы... Люди, посмотрите на себя, не из вас ли вышли Христы и не можете ли вы быть Христами? Разве я при воле не могу быть Христом, разве ты тоже не пойдешь на крест, насколько я тебя знаю, умирать за благо ближнего?..

Да, Гриша, люби и жалея людей – и преступников, и подлецов, и лжецов, и страдальцев, и праведников... Люби и угнетателей и не клейми позором, а обнаруживай ласкою жизненные болезни людей... Зачем завидовать тому, кто обладает талантом, – я есть ты, и мне доступно все, что доступно тебе. Ты богат в истине, и я тоже могу достигнуть того, чем обладает твоя душа» [1; 6, 29–30].

Увлечение толстовством не было безоблачным периодом для поэта, он подвергался насмешкам и издевательствам окружающих.

«Меня считают сумасшедшим, – говорит поэт. – И уже хотели было везти к психиатру, но я послал всех к сатане и живу, хотя некоторые опасаются моего приближения. ...Это тяжело, однако приходится мириться с этим... и молиться за своих врагов...» [1; 6, 29].

Есенину этого периода кажется, что он смог постичь «загадку жизни людей». «Для всякого одна истина, – утверждает поэт, – я есть ты. Кто может понять это, для того нет больше неразгаданных тайн» [1; 6, 30].

Около пяти месяцев длилось увлечение толстовством, и это свидетельствует о силе веры молодого поэта. Тем не менее, временами он сомневался в истинности избранного пути. Есенин душой и сердцем принял учение великого графа, а вот когда разумом попытался разобраться в нем, то вдруг увидел, что и оно не дает окончательного, абсолютного ответа на вопрос о смысле бытия. «Жизнь... Я не могу понять ее назначения, – писал поэт, – и ведь Христос тоже не открыл цель жизни. Он указал только, как жить, но чего этим можно достигнуть, никому не известно» [1; 6, 26]. Думается, именно эта вдруг осознанная недостаточность толстовства

отвернула от последнего Есенина, а не насмешки и издевательства окружающих. Все-таки поэт хотел найти окончательный ответ на вопрос о смысле жизни, разгадка тайны существования не давала ему покоя. «Мы... должны знать, зачем живем, – пишет он Г. Панфилову, – Ведь я знаю, ты не скажешь: для того, чтобы умереть. Ты сам когда-то говорил: «А все-таки я думаю, что после смерти есть жизнь другая». Да, я тоже думаю, но зачем она, жизнь? На все ее мелочные сны и стремления положен венок заблуждения, сплетенный из шиповника.

Ужели так, и невозможно разгадать?» [1; 6, 28].

Усомнившись в толстовстве, поэт погружается на некоторое время в тяжелую депрессию. Растерянность – основное настроение Есенина этого периода. «Я верил, а оказалось все миражом. Может быть, в мире все мираж, и мы только кажемся друг другу» [1; 6, 167] – на такие размышления наводит теперь Есенина окружающая действительность. «Теперь во мне только еще сомнения в ничтожестве человеческой жизни», – в запальчивости добавляет он [1; 6, 39].

Тем не менее, вера в возможность разгадать смысл жизни «вообще» не была еще потеряна поэтом окончательно. Уже в первом сборнике стихотворений «Радуница» на передний план выдвигается образ России как высшей, вечной ценности. Смысл жизни Есенин видит в служении родному краю. Авторитет родины для поэта непререкаем, величие ее есть истина, не требующая доказательств. Жизнь на родине приравнивается к жизни в раю:

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою» [1; 1, 92].

Природа отчего края, «дешевый ситец» [1; 1, 231] и «малиновая ширь» полей [1; 1, 59], «черная, потом пропахшая выть» [1; 1, 101] и «хижины хилые» [1; 2, 17] русских деревень вдохновляют поэта на создание проникновенных гимнов России, чьих «коровьих глаз» «нет лучше», нет красивей» [1; 2, 35] на всем белом свете.

Осмысляя родину как высшую ценность, как некое бессмертное существо, поэт рассуждает так: родина вечна, поэтому бессмертен и поэт, воспевший ее. Жизнь во имя родины не обесценивается смертью и полна глубокого смысла.

Самозабвенная любовь к России помогла стать Есенину великим национальным поэтом и раскрыть русскую душу, основные черты русского национального характера. Каковы же они?

Во-первых, русская душа – смиренная, страдающая душа. Поэт говорит о себе: «Наверно, навеки имею нежность грустную русской души» [1;1, 230]. Грусть русского человека коренится в печальной сущности всей России – страны, где он живет.

Русский пейзаж невзрачен, но именно такой он близок и дорог поэту:

Нездоровое, хилое, низкое,
Водянистая, серая гладь.
Это все мне родное и близкое,
От чего так легко зарыдать.
Покосившаяся избенка,
Плач овцы, и вдали на ветру
Машет тощим хвостом лошаденка,
Заглядевшись в неласковый пруд.
Это все, что зовем мы родиной,
Это все, отчего на ней
Пьют и плачут в одно с непогодиной,
Дождаясь улыбчивых дней [1; 1, 208–209].

Ах, поля мои...
Хороши вы в печали своей!
Я люблю эти хижины хилые... [1; 2, 17].

.....

О Русь – малиновое поле
И синь, упавшая в реку,
Люблю до радости и боли
Твою озерную тоску [1;1, 117] и т.п.

Русь – страна тихая и покорная: «Но вся ты – смирна и ливан волхвов, потайственно волхвующих» [1; 4, 94]. Ивы предстают в обличье «кротких монашек» [1; 1, 84]. Журавли так дороги

поэту потому, «что в просторах полей они *сытных* (курсив наш. – А.Л.) хлебов не видали» [1;6, 230]. В печали поэт и родина сближаются. Обращаясь к России, Есенин говорит: «И ты, как я, в печальной треве, забыв, кто друг тебе и враг, о розовом тоскуешь небе и голубиных облаках» [1;1, 103]).

Однако Есенин был бы односторонен, если бы, отравив «смирненную» душу России, не показал другую, не менее важную черту русского национального характера, которому присуща не только грусть, но и удаль, отчаянное хулиганство: «В безмолвной кротости есть зачатки бури, которая загорается слабым пламенем и свивается в огненное половодье» [1; 5, 17]. «Залихватское», «разбойное» начало нашло отражение во многих произведениях поэта: «О Русь, взмахни крылами...», «Хулиган», «Исповедь хулигана», «Все живое особой метой...», «Мне осталась одна забава...», «Вижу сон. Дорога черная...» и др. Художественное открытие Есенина состоит в том, что тема удалства, хулиганства приобретает в его творчестве ярко выраженную личностную окраску. Поэт говорит: «я... уличный повеса... Я московский озорной гуляка. По всему тверскому околотку в переулках каждая собака знает мою легкую походку» [1; 1, 190]), «Только сам я разбойник и хам и по крови степной конокрад» и «мне бы в ночь в голубой степи где-нибудь с кистенем стоять» [1; 1, 180]). И еще:

В черныбылье перелесиц
С кистенем засяду я.

У реки под косогором
Не бросай, рыбак, блесну,
По дороге темным бором
Не считай, купец, казну!

.....
Загребу парчу и кадки,
Дорогой сниму халат.

.....
Захотеть – так все добудем
Темной ночью на лугу! [1; 4, 100].

«Хулиганские» стихи поэта имеют разнообразные оттенки. То он говорит об этом с неподдельным трагизмом: «Прокатилась дурная слава, что похабник я и скандалист» [1; 1, 210]), то с мягкой иронией: «Хулиган я, хулиган...» [1; 1, 249]), то с явным намерением шокировать читателей, привлечь внимание к себе: «Плюйся, ветер, охапками листьев, – я такой же, как ты, хулиган» [1; 1, 178]) или «Мне сегодня хочется очень из окошка луну...» [1; 2, 75]. Иногда в строках поэта звучат нотки вызова:

Вот такой, какой есть,
Никому ни в чем не уважу,
Золотую плету я песнь,
А лицо иногда в сажу [1; 4, 157].

Однако стремление поэта поразить читателя не имеет успеха. Наоборот, «хулиганские» стихи Есенина очень естественно, органично вписываются в контекст его лирики, даже более органично, нежели «елейные», «смирненные» произведения из «Радуницы».

«Хулиганские» мотивы в творчестве поэта в разные периоды либо усиливаются, либо ослабляются. Усиление их наблюдается в первые послереволюционные годы и во время создания «Москвы кабацкой». Это были переломные для Есенина годы. И если у Есенина 1921–1923 годов тема «хулиганства» пронизана драматизмом, то в «революционных» поэмах она звучит экстремистски. Когда кризис преодолен, Есенин, наоборот, отрывается от хулиганства и заявляет об этом в стихах.

Таким образом, с точки зрения С. Есенина важнейшими качествами русского национального характера являются «разбойное» и «смирненное» начала. Но так ли это? Сопоставим есенинское видение русского человека с характеристиками философов. Сущность русского национального характера такова, что в нем сочетаются «самые разнообразные и даже противоположные друг другу свойства и способы поведения», – утверждал Н. Лосский [2, 280].

Эту особенность русского народа подчеркивал также Н. Бердяев: «Два противоположных начала легли в основу формации русской души: природная, языческая дионисическая стихия и аскетически монашеское православие. Можно открыть противоположные свойства в русском народе: деспотизм... и... вольность; жестокость, склонность к насилию, и доброта, человечность, мягкость... смирение и наглость, рабство и бунт» [2, 281]. С.Г. Пушкирев считал, что диапазон добра и зла в русской жизни более велик, чем у других народов. Он ссылаясь на былинный эпос,

в котором противопоставлены высокая степень добра и крайнее напряжение зла. Илья Муромец... храбро защищает христианскую веру и борется против злодеев. А в новгородских былинах воспет Васька Буслаев, который «не верит ни в сон, ни в чох», собирает банду из тридцати таких же, как он, беспутных людей и вместе с ними бесчинствует, пьянствует, пирует, совершает убийства.

Как мы видим, есенинская интерпретация русского национального характера соответствует теоретическим выводам известных мыслителей. Поэт с гениальностью почувствовал и отразил в творчестве загадочную противоречивость русского человека. Но противоречивость эта кажущаяся. «Разбойное» и «кроткое» начала – две грани одного и того же. Поэтому в произведениях поэта нет четкой градации: «разбойное» – «смирненное», но наблюдается своеобразное «переливание» двух этих мотивов, зачастую в рамках одного стихотворения. Например:

Я одну мечту, скрывая, нежу,
Что я сердцем чист.
Но и я кого-нибудь зарежу
Под осенний свист [1;1,104].

Или:

Снова пьют здесь, дерутся и плачут
Под гармоника желтую грусть [1; 1, 194].

Литература

1. Есенин, С.А. Собр. соч. : в 6 т. / С.А. Есенин. – М. : Худож. лит., 1977–1980.
2. Лосский, Н.А. Условия абсолютного добра: Основы этики. Характер русского народа / Н.А. Лосский. – М. : Политиздат, 1991. – 368 с.
3. Прокушев, Ю.Л. Сергей Есенин : Образ. Стихи. Эпоха / Ю.Л. Прокушев. – М. : Современник, 1985. – 432 с.

А.Я. Леванюк (Брэст, Беларусь)

АФАРЫСТЫЧНАЕ ВЫСЛОЎЕ ЯК АДЗНАКА ЖАНРАВАЙ СПЕЦЫФІКІ МАСТАЦКАГА ТВОРА

Адным з найбольш дзейсных моўных сродкаў, якія сустракаюцца ў мастацкіх творах, з'яўляецца афарыстычнае выслоўе, якое мае даўнія традыцыі выкарыстання як у замежнай літаратурнай практыцы, так і ў айчынай. Часам вялізны раман ці шматгадзінная прамова не могуць так уздзейнічаць на чалавека, як гэта здольны зрабіць у лічаныя секунды афарызм. Іншымі словамі, афарызм – гэта тая ж кніга, толькі вельмі кароткая. Афарыстычнае выслоўе можа дапамагчы належным чынам паўплываць на суб'ядніка. Эрудыраваны чалавек, які здольны ў патрэбны момант, не раздумваючы, выказаць мудрую думку, лягчэй дойдзе да сваёй мэты. Любы від вербальных зносін, уключаючы эпістальны жанр, толькі выйграе ад наяўнасці афарызмаў, падабраных з густам.

Афарыстычнае выслоўе мае свае адметныя рысы ў структуры (гэта тычыцца разнастайных спосабаў і сродкаў пабудовы) і стылістычных функцыях. Разам з іншымі вобразнымі сродкамі афарызм шырока выкарыстоўваецца ў мове мастацкіх твораў для стварэння гумару, сатыры, іроніі, а таксама маўленчай характарыстыкі персанажаў.

Аўтарскае выслоўе – гэта самастойны мікратэкст, які з'яўляецца асобным спецыфічным відам мастацка-літаратурнага дыскурсу, нясе ў сабе істотную думку, вылучаецца адносным лаканізмам, мае адмысловае мастацка-эстэтычнае слоўнае афармленне, выкарыстоўваецца як інтэртэкст, характарызуецца тэндэнцыяй да ўстойлівасці, узнаўляльнасці і ўваходжання ў ідыяматыку нацыянальнай мовы. Выслоўе як тэкст пэўнага тыпу належыць адначасова мове, літаратуры, рытарычнай практыцы, нацыянальнай культуры.

Выслоўе ў плане сэнсавай ёмістасці грунтуецца на сінтаксічных адзінках больш нізкага ўзроўню – сказе (фармальна-граматычная, сістэмна-структурная адзінка) і выказванні (камунікацыйна-маўленчая, кантэкстна акрэсленая адзінка). У трыядзе *сказ – выказванне – выслоўе* першыя дзве адзінкі ў семантычным плане ўтвараюць унутраную форму выслоўя.

Выслоўе – малая форма слоўнай творчасці. Таму яна існуе не толькі самастойна, але і ў складзе іншых, буйных твораў. Якраз апошні спосаб абнародавання выслоўяў рознага тыпу і ўласцівы творчаму почырку пісьменніка. Менавіта творчаму почырку, асабістай мастацкай

традыцыі, бо шматлікія факты сведчаць, што майстры слова добра ўсведамляюць мастацкую вартасць, філасофскія гарызонты гэтага жанру, але часам не імкнуцца звяртацца да яго дзеля яго самога, затое вельмі ахвотна, шырока, плённа выкарыстоўваюць, па-майстэрску ўводзячы ў тканку іншых твораў і надаючы афарыстычнасць і сваёй, аўтарскай, мове і мове сваіх герояў: *Чалавек датуль малады, пакуль сам хоча ім быць!* (Карпюк А. Данута); *У маладосці душа і думкі не абцяжараны развагаю аб мэтазгоднасці* (Чорны К. Пошукі будучыні); *Усё цячэ, усё старэе, усё разумнее* (Мрый А. Запіскі С. Самасуя); *Прапапаная сцэжка заўсёды больш вабіць* (Кулакоўскі А. Васількі); *Калі ня можаш перамагчы зло – то хоць назаві яго па імені...* (Аблажэй А. Аптыпесімізм) і інш.

Афарыстыка, выслоўнасць аўтараў – гэта перш за ўсё змест, думка, развага-ацэнка, а, як заўважыў адзін з герояў Я. Коласа (Сцёпка з аповесці “На прасторах жыцця”), “каб выказаць разумную думку, не трэба многа прыгожых і выкрутасістых слоў”. Гэта, зразумела, зусім не азначае, што пісьменнікі недаацэньваюць значэння трапнага слова як формы думкі.

Але галоўнае сведчанне ўвагі майстроў слова да малых жанраў літаратуры – сама колькасць афарыстычных выказванняў у творах, іх лаканічнасць, адшліфаванасць формы, абагульняльны характар зместу, што выходзіць за сэнсавыя межы кантэксту, у якім нарадзіліся і жылі, і сам па сабе ахоплівае “сутокі неба і зямлі”: духоўны свет чалавека і яго практычную дзейнасць, мары і філасофію, побыт і чалавечыя ўзаемадачынненні, мараль і закон. Гартаючы творы беларускіх аўтараў, чытач пераканаецца ў філасофскай, культурнай, жыццёвай вартасці выслоўяў, у іх глыбіннай значнасці для роздуму аб жыцці, для фарміравання этнанацыянальнага светаўспрымання і ўсялюдскай духоўнасці, для нашых сённяшніх ацэнак і рашэнняў. Напрыклад, у І. Шамякіна мы знаходзім: *Без адчування малой зямлі няма адчування вялікай* (Зона павышанай радыяцыі); *Няма жыцця без палітыкі. І палітыкі без жыцця* (Завіхрэнне); *О, гэтыя ўмоўнасці жыцця! І без іх нельга, і трымацца іх – што закоўваць сябе ў ланцугі* (Атланты і карыятыды); *Усё робіцца простым, калі чалавек перастае думаць пра сябе, пра жыццё...* *Калі галоўнае – дасягненне мэты* (Сэрца на далоні); *Жыццю вучыць жыццё* (Выкармак); *Ёсць хлеб – ёсць і будзе жыццё* (Без пакаяння); *Толькі маладыя могуць пускаць на вецер не дні, а месяцы і гады* (Атланты і карыятыды); у В. Іпатавай: *Маладосць ніколі не глядзіць на старых* (Залатая жрыца Ашвінаў); *...хто ж, як не дзеці, нясе на сабе і ў сабе, у сваёй крыві, бацькаву віну ці бляск подзвігаў?* (Залатая жрыца Ашвінаў); *...жанчына, калі ёй чаго-небудзь хочацца, можа рабіцца відушчай не горай за самага вялікага мудраца* (Вяшчун Гедзіміна); *Любоў – гэта дар, без яе не можа быць жыцця* (Залатая жрыца Ашвінаў); *Не кожнаму даецца ў жыцці каханне, якое мацней за смерць, за адлегласць, за ўсе перашкоды. Але кожная жанчына марыць аб ім, кожная хоча быць адзінай – на ўсе гады, якія адпусціў Лёс, на ўсе выпрабаванні, на шчасце і няшчасце...* (Залатая жрыца Ашвінаў); *...няўжо каханне не можа апраўдаць чалавека перад Богам?* (Залатая жрыца Ашвінаў); *Каханне можа быць дарам, але і насланнем таксама – тады трэба не даваць морак браць над сабой верх* (Залатая жрыца Ашвінаў); *Дзве рэчы робяць чалавека мудрым – веды, памножаныя на духоўную дысцыпліну, і каханне. І калі першага трэба дабівацца, можа, усё жыццё, то другое прыходзіць само, нечакана, неспадзявана, як ... як маланка* (Вяшчун Гедзіміна); у М. Танка: *Ну што пажадаць чалавеку, Які на свет гэты з’явіўся? Сяброў у цяжкую гадзіну, Бо ў добры час – многа іх будзе...* (***) *Ну што пажадаць?*); *Камнем кідаюць пасля дружбы, Пасля кахання і знявагі...* (Рэабілітацыя каменя); *Некаторыя запаўняюць сваё жыццё рознымі рэчамі таму, што ў дзяцінстве не мелі ніякіх цацак* (Лісткі календара); *Старасць – час, калі не маеш права, Апроч сну, адпачынку, спакою, Ні на адзін дзень адкласці свае справы...* (Старасць – час, калі не маеш права); *Цяжка з успомненых фрагментаў скласці жывы вобраз чалавека, які адышоў ад нас, але з адсутнасцю якога ты ніколі не зможаш пагадзіцца* (Ля нарчанскага вогнішча); *З жыццём трэба развітацца непрыкметна, нікога не турбуючы* (Лісткі календара) і інш.

Часцей за ўсё афарыстычныя выслоўі сустракаюцца ў праявітых творах, радзей – у паэтычных і драматургічных. На наш погляд, гэта тлумачыцца тым, што афарызм – тэкст другасны, для стварэння якога неабходныя экстралінгвістычныя элементы: звышмоўная інфармацыя, псіхалагічныя, сацыяльна-культурныя фактары, менталітэт, палітычнае становішча, сітуацыя зносін.

У цяперашні час назіраецца ўзмацненне цікавасці да афарыстыкі, менавіта да беларускай. Гэты ёмісты, кароткі і мудры жанр літаратуры становіцца адным з самых папулярных і перспектыўных яе кірункаў. Але, нягледзячы на жыццястойкасць афарызмаў, на іх шырокае ўжыванне, феномен афарызмаў яшчэ не вывучаны ўсебакова і ў належнай ступені. Гэта ж датычыцца лінгвістычнага даследавання такіх моўных праяў, уласцівых шэрагу

афарызмаў, як граматычны іх склад або структурная парадыгма, а таксама спецыфікі афарызма як твора малой формы.

Наогул змацненне моўнага аспекту вывучэння літаратурнага твора, у тым ліку эксцэпціраванне афарыстычных выслоўяў з твораў розных жанраў і лінгвістычны аналіз іх, – неабходная ўмова для раскрыцця яе эстэтычнай сутнасці як мастацтва слова.

Т.Б. Лиюмович (Чикаго, США)

**ЮВЕНАЛОВ БИЧ ПУШКИНСКИХ ЭПИГРАММ
(противостояние: А.С. Пушкин – М.Т. Каченовский)**

Поверь: когда слепней и комаров
Вокруг тебя летает рой журнальный,
Не рассуждай, не трать учтивых слов,
Не возражай на писк и шум нахальный:
Ни логикой, ни вкусом, милый друг,
Никак нельзя смирить их род упрямый.
Сердиться грех – но замахнись и вдруг
Прихлопни их проворной эпиграммой.

А.С. Пушкин. «Совет» (1825)

В литературной полемике А.С. Пушкин пользовался сатирическим жанром эпиграммы, ставшей для него серьезным средством защиты своих идейных позиций и творческих взглядов на развитие русской словесности. Наглядным подтверждением этому служат эпиграммы, которыми он вел прицельный огонь в русского историка, литературного критика и редактора журнала «Вестник Европы» М.Т. Каченовского, издание которого, отстаивая архаические формы в отечественной литературе, приобрело консервативное направление. Оно ополчилось на членов общества «Арзамас», резко отрицало карамзинскую школу, не признавало необходимости усовершенствования художественного мастерства, нападало на романтизм, враждебно относилось к писателям нового поколения, считая, что достоинства их «вредных виршей» «еще не доказано критикой», шельмовало новаторские произведения Пушкина. Не случайно один из современников (Е.И. Станевич) назвал Каченовского «браковщиком русских умов и дарований» [2; 2, 517].

Пушкин считал ниже своего достоинства вступать в публичные дискуссии со своим противником и откликался на них эпиграмматическими стихами, прямой наводкой попадавшими в курьезную мишень, воинственно обладавшую ограниченным миропониманием.

Еще в 1814 году, находясь на лицейской скамье, юный Пушкин в послании «К Батюшкову», заявил, что поэт, «вдохновенный Ювеналом», должен разить и осмеивать порок. Незадолго же до смерти признавался: «Благоговею перед созданием «Фауста», но люблю и эпиграммы» [1; 6, 214]. Он видел в них «маленькие сатиры, забавные и язвительные» [1; 6, 326], относился к ним как к настоящим произведениям искусства:

О муза пламенной сатиры!
Приди на мой призывный клич!
Не нужно мне гремящей лиры,
Вручи мне Ювеналов бич!...
О, сколько лиц бесстыдно-бледных,
О, сколько лбов широко-медных
Готовы от меня принять
Неизгладимую печать! [1; 1, 240]

«Вооружась сатиры жалом» [1; 1, 312], имя Каченовского Пушкин заклеил в 12 эпиграммах, никого больше не удостоив подобной «чести» в таком количестве.

В первой из них «Бессмертной рукой раздавленный зоил...» (1818) молодой поэт критиковал редактора «Вестника Европы» за постоянные несправедливые нападки на автора «Истории Государства Российского» Н.М. Карамзина. Защищая историка и писателя нового направления, Пушкин удачно обратился вслед за И.И. Дмитриевым, который еще до него высмеял общественного и литературного ретрограда, к цитатной парадигме в буквальном

переводе из сатиры Вольтера «Бедняга»: «Плюгавый выползок из гузна Дефонтена!» [1; 1, 70] – литературного врага знаменитого французского писателя и философа. Энергичное колкое сопоставление со злобным аббатом, вынесенное обоими поэтами в заключение эпиграмм, придало убийственную язвительность изображению хулителя и гонителя прогрессивных явлений, к тому же оно еще напоминало читателю о том, что Каченовский был и давним порицателем французского просветителя. Ассоциативная связь между собой текстов Дмитриева и Пушкина расширила временные рамки содержания эпиграммы, подчеркнув непристойное поведение адресата, защищавшего отсталые взгляды, в литературных кругах. Такое соотнесение обращений к одному источнику содействовало актуализации пушкинской мысли.

В первой эпиграмме на Каченовского, как и в последующих («Охотник до журнальной драки...», «Словесность русская больна...», «Журналами обиженный жестоко...», «Надеясь на мое презрение...»), Пушкин сравнивал своего непримиримого противника с философом Зоилом (IV в. до н.э.), имя которого в XIX столетии употреблялось в нарицательном обозначении несправедливого, недоброжелательного критика, злобного хулителя. Подобное сравнение, ставшее повторяющимся компонентом пушкинских эпиграмм, уже само по себе было убийственно унижительным для адресата в глазах общества.

В 1820 году Пушкин посвятил вторую беспощадную эпиграмму Каченовскому – «Хаврониос! ругатель закоснелый...» Она была вызвана к жизни враждебными рецензиями «Вестника Европы», искажавшими новаторскую сущность «Руслана и Людмилы», утверждавшими, что поэма – «шутка грубая, не одобряемая вкусом просвещенным, отвратительна, а нимало не смешна и не забавна» [1; 3, 390]. По мнению критика, от нее веяло «мужицким духом», оскорбительным для «высокой поэзии». Ее появление уподоблялось «гостю с бородою, в армяке, в лаптях», вторгшемуся «в Московское благородное собрание». Это высказывание со временем стало наглядным образцом поэтической глухоты и злопыхательского восприятия талантливого произведения, абсолютного непонимания истинных художественных открытий. Пушкин посчитал, что враждебные чувства, да еще в «пасквилях томительной тупости» [1; 1, 131], которые излил на него со злостью и завистью редактор «Вестника Европы», чужды высоким устремлениям и разразился в его адрес филиппикой, приправленной язвительными стрелами: «Затейник зол», с улыбкой скажет глупость. / «Невежда глуп», зевая скажет ум» [1; 1, 130].

Своим полемическим выпадом Пушкин призвал «ругателя закоснелого» унять «пустой журнальный шум» [1; 1, 131].

Поражает меткость и остроумие пушкинского обращения к своему недоброжелателю «Хаврониос». С одной стороны, оно оказалось стилизованным под наследственную греческую фамилию Каченовского (Качони), с другой – напоминало Хавронию из басни И.А. Крылова «Свинья», в которой под этим именем значился придирчивый критик и которую при появлении в печати редактор «Вестника Европы» принял на свой счет. Сатирическим обыгрыванием имени автор проецировал эпиграмму на известную басню, что усилило ее смысловое значение, позволившее беспощадно заклеить «ругателя закоснелого», поскольку современники и восприняли ее под лукаво указанным Пушкиным углом зрения.

В 1821 году появилась следующая пушкинская резкая эпиграмма на Каченовского («Клеветник без дарования...»), в которой он с возмущением отзывался о некомпетентных публикациях «Вестника Европы», с отвращением характеризуемых им в пуанте «ежемесячным враньем» за предвзятое отношение к творческим достижениям современников:

Клеветник без дарованья,
Палок ищет он чутьем,
А дневного пропитанья
Ежемесячным враньем [1; 1, 183].

Сатирическая миниатюра лапидарна, но недвусмысленное отношение к отталкивающему характеру кляузника выражено с отчетливым пренебрежением.

Попутно в стихотворении «Чаадаеву» (1821) Пушкин изобразил в образе оратора Лужникова легко угадываемого Каченовского, подписывавшего свои статьи «Лужницкий староста», и в очередной раз заявил о своем презрительном отношении к нему: «Оратор Лужников, никем не замечаем, / Мне мало досаждал своим безвредным лаем» [1; 1, 151].

В письме к Н.И. Гнедичу (1822) А.С. Пушкин сообщал, что с пренебрежением относится к неприязненным нападкам на себя: «К счастью, наши аристархи не в состоянии уничтожить меня

основательным образом; тяжкие критики их мало меня беспокоят; они столь же безвредны, как и тупы – а шутки плоские и площадные ничуть не смешны и не забавны, как замечает Каченовский, свойственным ему слогом» [1; 9, 360].

А в письме к П. Вяземскому (1822) Пушкин упрекал адресата за его послание к Каченовскому «Перед судом ума сколь Каченовский жалок...»: «Бранюсь с тобою за одно послание к Каченовскому; как мог ты сойти в *арену* вместе с этим хилым кулачным бойцом – ты сбил его с ног, но он облил бесславный твой венок кровью, желчью и сивухой... Как с ним связываться – довольно было с него легкого хлыста, а не сатирической твоей палицы» [1; 9, 34)].

В очередном письме к П.А. Вяземскому (1823) Пушкин признался: «До сих пор, читая рецензии Воейкова, Каченовского и проч., мне казалось, что подслушиваю у калитки литературные толки приятельниц Варюшки и Буянова» [1; 9, 57], т.е. несимпатичных действующих лиц привольной поэмы В.Л. Пушкина «Опасный сосед». Отрицательно отзывался поэт о Каченовском и в других письмах.

Что же касается редактора «Вестника Европы», то он никак не унимался и продолжал охотно помещать на страницах издания недоброжелательные отзывы, пытаясь дискредитировать ими творческие достижения поэта. Поэма «Кавказский пленник» оказалась бездоказательно представленной бессодержательным произведением, а его героя упрекали в чрезмерной чувствительности и странности характера. В искаженном виде последовало представление читателям и поэмы «Бахчисарайский фонтан».

Пушкин, вынужденный скрестить шпаги с агрессивным налетчиком, систематически травившим его, не оставался в долгу. Хотя статьи были написаны, как поздней выяснилось, другими авторами, а не редактором, поэт уверовал, что это проделки его «старого» недруга. Из-под пера его появилась беспощадно острая эпиграмма:

Охотник до журнальной драки,
Сей усыпительный зоил
Разводит опиум чернил
Слюною бешеной собаки. [1; 1, 267]

Отточенные инвективы эпиграмматиста безжалостно поражали объект осмеяния. Библиофил В. Щербаков вспоминал: «Некстати Каченовского называют собакой, – сказал Пушкин, – ежели же и можно так называть его, то собакой беззубой, которая не кусает, а мажет слюнями» [3; 2, 47].

Пушкина изумляла глухота Каченовского к его творческим открытиям, поверхностное и искаженное понимание написанного им. «Злостью черною печатью» [1; 3, 35] редактор «Вестника Европы» создавал поэту критической хулой нелегкие ситуации, возмущавшие до глубины души, требовавшие незамедлительной реакции и решительного отпора. Его эмоциональное возбуждение высказывалось с недвусмысленной издевкой в обличительных, остросатирических по характеру эпиграммах, в которых демонстрировалось полное пренебрежение к «господину парнасскому староверу» [1; 2, 205].

В заметке «Мысли и замечания» («Вестник Европы». – 1825. – № 3) появился очередной недоброжелательный плевок в адрес «Кавказского пленника», глумливый отзыв о «Черной шали». Произведения, вызвавшие всеобщее восхищение, «не сокрылись от гневных зависти очей» [1; 3, 35]. «Каченовский восстал на меня», – резюмировал с клокотавшей в груди бурей Пушкин в письме к брату (1825). Свою пронизательную мысль поэт постоянно был готов возложить «на тетиву тугую», согнуть «послушный лук в дугу» и направить свой удар по неприятелю – «и горе нашему врагу» [1; 2, 61]. И на сей раз пасквилянту не удалось избежать его «пронзительных когтей» [1; 2, 58], с которыми поэт вцепился в него эпиграммой «Жив, жив Курилка!» Чтобы сделать доступней читателям ее язвительное содержание, Пушкин сослался на широко известную в то время народную песню, в которой звучали саркастические строки:

Жив, жив курилка,
Жив, жив, да не умер.
У нашего курилки
Ножки тоненьки,
Душа коротенька. [1; 2, 555]

Сочетаемость образа эпиграммы с карикатурным образом известной песни усилило нанесенный поэтом беспощадный удар неуважаемому адресату. В издевательской эпиграмме Пушкин по-прежнему задорно отмечал непроходящую глупость своего противника,

указывая на сухость и скуку его писаний, в которых звучал «и старый вздор, и вздорная новинка» [1; 2, 62], регулярно появлявшиеся на страницах «непотребного листка», уподобившегося «вонючей лучинке», которую никак не удавалось «загасить». Эпиграмматист утверждал, что лучше всего не обращать внимания на пакостные изощрения, а на их сочинителя и вовсе плюнуть: «Плюнуть на него!» Уничжительный пуант возник в результате стремительного развития диалогического развития сюжета.

В письме к А.А. Бестужеву (1825) из Михайловского Пушкин также не преминул отметить: «Каченовский туп и скучен» [1; 9, 150].

Если в «Жив, жив Курилка!» Пушкин опирался на народную песню, то в очередной эпиграмме на Каченовского «Литературное известие» (1825) он умело использовал пародийную форму рекламных объявлений, печатавшихся в журналах. Чтобы подчеркнуть, что место Каченовского среди бездарных и забитых писателей XVIII века, поэт перечислил список сотрудников якобы подготовленного к открытию журнала Тредиаковского, только ждавшего, чтобы к ним «подоспел Михайло Каченовский» [1; 2, 63], без которого не возможен выпуск низкопробного издания. Остроту эпиграмме и придало неожиданное разрешение сюжета, в котором «древний Кочерговский», как поэт назвал Каченовского в другой эпиграмме, предстал как «дней новейших Тредьяковский» [1; 2, 207].

Не преминул Пушкин кольнуть Каченовского и в эпиграмме «Словесность русская больна» (1825), вновь изобразив его «хладным зоилом» [1; 2, 65], упрекая в том, что своим журналом он тормозил развитие русской литературы.

Полемика Пушкина с Каченовским обострилась в конце 20-х годов.

Толчком для написания эпиграммы «Журналами обиженный жестоко...» Пушкину послужил донос Каченовского на цензора, разрешившего к печати статью Н.А. Полевого «Новости и перемены в русской журналистике на 1829 год», в которой, по мнению редактора «Вестника Европы», прозвучали не литературные, а личные выпады против него, хотя, как отмечал поэт, «в статье г. Полевого личная честь г. Каченовского не была оскорблена. Говоря с неуважением о его занятиях литературных, издатель «Московского телеграфа» не упомянул ни о его службе, ни о тайнах домашней жизни, ни о качествах его души» [1; 6, 25]. Эпиграмматист, искавший повод «Как бы Каченовского взбесить?» [1; 9, 288], с издевательской насмешкой обыграл безосновательные доводы доносчика в саркастических строчках, наполненных обличительными намеками на четко очерченные отрицательные качества адресата, разносторонне воссоздав духовно отталкивающий портрет своего постоянного антипатичного антагониста:

Нельзя писать: *Такой-то де старик,
Козел в очках, плюгавый клеветник,
И зол, и подл: все это будет личность.*
Но можете печатать, например,
Что господин парнасский старовер
(*В своих статьях*) бессмыслицы оратор,
Отменно вял, отменно скучноват,
Тяжеловат и даже глуповат;
Тут не лицо, а только литератор. [1; 2, 205]

Остроумный ход для осмеяния Каченовского нашел Пушкин и в эпиграмме «Там, где древний Кочерговский...» (1829). Видоизменение имени «героя» эпиграммы по созвучию подталкивало к фамилии редактора «Вестника Европы». Легко разгадывалось и становилось понятным, кто на самом деле изображен под видом сказочного «дурня», совершавшего все невпопад: к солнцу становился спиной, т.е. препятствовал устремлениям к науке и проявлению истинных знаний, мертвой водой пыжился оживить отжившее, под которым подразумевался «Вестник Европы», пытавшийся навязать обществу старозаветные суждения, в том числе воскресить архаические формы в литературе. К тому же фамилия адресата эпиграммы соотносилась с кочергой, предметом кухонной утвари, представлявшей собой железный прут с загнутым концом для перемешивания топлива в печи, намекала на застывшие взгляды Каченовского, ведущего себя при оценке значительных художественных произведений подобно слону в посудной лавке. Ловкий маневр Пушкина заключался и в том, что, напечатав в эпиграмме «Под холодный Вестник свой Прыскал мертвую водою» [1; 2, 207], снабдил издевательски насмешливым замечанием о вкрадшейся опечатке: мол, вместо «Вестник» следует читать «веник». Во-первых, подобная ссылка отрезала Каченовскому путь к жалобе, а во-вторых, чрезвычайно обострила насмешливую

колкость пушкинского инъекционного вправления мозгов своему систематическому литературному недоброжелателю, придав мнимой печатной оплошности колоритную язвительную окраску.

Кроме эпиграмм «Журналами обиженный жестоко...» и «Там, где древний Кочерговский...», Пушкин нелестно отзывался о литературной и критической деятельности Каченовского в статье «Отрывок из литературных летописей» (1830), назвав литературные сочинения своего оппонента «пошлыми шуточками журнального гаера» [1; 6, 23], т.е. шутком, который паясничанием и кривлянием потешает других, «не напечатав в течение 20 лет ни одной замечательной статьи» [1; 6, 24], что давало право современникам не слушать «брюзгливого ворчанья» [1; 6, 23] «старого педанта», ибо в его писаниях «скудость, более достойная сожаления нежели укоризны», тем более, что они еще и насыщены «непристойными, оскорбительными выражениями» [1; 6, 26] в адрес своих оппонентов.

Но и на этом полемика Пушкина с Каченовским не завершилась. В «Вестнике Европы» (1829, № 9) появился нелестный отзыв о «Полтаве», в котором ехидно указывалось, что в последнее время автор поэмы «ударился в язвительные стишки и ругательства». Хотя неодобрительная статья принадлежала критику Н. Надеждину, Пушкина неприятно задевало несправедливое фиглярское ерничаие агрессивного «Вестника Европы». Разумеется, он не остался в долгу вновь и, чтобы «разбить сосуд клеветника» [1; 4, 33], направил свое сатирическое жало против того, кто беззастенчиво продолжал возводить напраслину на его произведения, откликнувшись жгучими эпиграммами «Как сатирой безымянной...» (1829), «Надеясь на мое презренье...» (1829) и «Собрание насекомых» (1830).

В эпиграмме «Как сатирой безымянной...» Пушкин признавался, что «на вызов бранный возражений» он не ждал и изумился тому, что «В полученье оплеухи Расписался мой дурак» [1; 2, 208].

В эпиграмме «Надеясь на мое презренье...» Пушкин в очередной раз подчеркнул ответственность редактора за те материалы, которые тот публиковал на страницах издания, охарактеризовал «седого зоила», который его несправедливо ругал, «журнальным шутком, холопом лукавым» [1; 2, 210].

В эпиграмме «Собрание насекомых» на современных третьестепенных писателей, которых поэт заклеил эпиграфом из крыловской басни: «Какие крохотны коровки! Есть, право, менее булавоочной головки», Каченовский предстал как «злой паук» [1; 2, 214].

Для всех пушкинских эпиграмм «Каченовского цикла» характерны резкие остроумные концовки (пуанты), стилистический прием, позволявший поэту неожиданно разрешать ситуацию и наносить противнику сокрушительные удары, развенчивая воинственную некомпетентность: «Ежемесячное вранье», «Да... плюнуть на него!», «Тот не лицо, а только литератор» и т.д., что придавало сатирическим миниатюрам впечатляющий эффект.

По-видимому, пушкинские эпиграммы сыграли определенную роль в том, что в 1830 году прекратилось издание консервативного «Вестника Европы», а его редактор перестал участвовать в литературной жизни, сосредоточившись на исторических изысканиях.

Злободневные эпиграммы, подвергшие сатирическому обстрелу Каченовского, убеждают в том, что под пером Пушкина короткие сатирические стихотворения стали действенным орудием в борьбе против косности, рутинности, пытавшихся помешать расцвету русской словесности. В то же самое время они позволяют полней прояснить ту историко-литературную обстановку, в условиях которой приходилось жить и творить великому писателю. В письме П.А. Плетневу (1830) Пушкин жаловался на сложившиеся жизненные обстоятельства, на отсутствие «душевного спокойствия, без которого ничего не произведешь, кроме эпиграмм на Каченовского» [1; 9, 332].

Обращение Пушкина к эпиграмматическому жанру, которому он придавал важное значение, – наглядное подтверждение его непреклонной убежденности в необходимости отстаивать свои творческие достижения, если художник слова требователен к себе и ответствен за написанное им, от любых необоснованных нападок. С другой стороны, Пушкин в сатирических порицаниях протестовал против поверхностных, и притом предвзятых, суждений с «ученым видом знатока» борзописцев, бравшихся судить о проблемах, в которых не разбирались или о которых имели смутное представление. Он ратовал за ответственность редакторов и издателей за печатную продукцию, которой дают путевку в жизнь. Поэт использовал короткие сатирические стихотворные тексты обращений к Каченовскому для того, чтобы защитить духовное богатство и художественную самобытность русской литературы, для подтверждения верности избранной ею дороги служения высшим идеалам.

Эпиграммы, с которыми, наступательно обороняясь, поэт виртуозно обрушился на литературного противника, – убедительное подтверждение гибкости пушкинского пера, его незаурядного сатирического дара. Богатство творческих средств выразительности способствовало выражению остроты авторской мысли с ее непредсказуемыми поворотами, запечатленными в утонченных фразах, в меткости характеристик, в предельной емкой лаконичности. Изощренная игра слов, афористичность («клеветник без дарованья», «опиум чернил» и др.), четкая внятность пуантов, безукоризненная заостренность формы и содержания оригинальных пушкинских эпиграмматических снимков попадали не в бровь, а в глаз. Использование разнообразных возможностей эпиграмматического жанра содействовало рельефной изобразительности сатирических миниатюр, отличающихся саркастической беспощадностью и художественным блеском. Эти короткие сатирические стихотворения, по справедливости признанные классическими, оказали благотворное воздействие на усовершенствование эпиграмматического мастерства в русской поэзии.

Также закономерно, что в дальнейшем к пушкинским эпиграммам «Каченовского цикла», к цитированию строк из них обращались А. Герцен, Н. Добролюбов, Н. Лесков и другие писатели и общественные деятели, ведя борьбу против необоснованной обвинительной журнальной критики, против различного рода клеветнических измышлений, отстаивая свои эстетические позиции необходимости взаимосвязей искусства с животрепещущими проблемами времени, отстаивая прогрессивный путь развития русской литературы.

Литература

1. Пушкин, А.С. Собр. соч. : в 10 т. / А.С. Пушкин. – М. : Худож. лит., 1974–1978. – Т. 1. – С. 312. В дальнейшем ссылки на это и другие издания в тексте: первая цифра – номер ссылки, вторая – том, третья – страница.
2. Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. – М. : Худож. лит., БРЭ, 1992. – Т. 2.
3. А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. – М. : Худож. лит., 1985. – Т. 2.

М.Г. Лобан,
Н.Г. Юницкая (Мозырь, Беларусь)

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ФАКУЛЬТАТИВНЫХ ЗАНЯТИЙ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В СТАРШИХ КЛАССАХ

В методике преподавания русской литературы за факультативными занятиями традиционно закрепилось определение как одной из «промежуточных» форм внеклассной работы по предмету, тесно связанной с основным курсом. Начиная с 1967 года факультативы как форма «углубленного изучения одного из предметов по выбору самих учащихся», как «средство развития познавательных интересов школьников, их способностей» [1, 226] прочно заняли свое место в школьной практике (постоянный состав учащихся, работа в рамках расписания по утвержденным программам).

С течением времени факультативные занятия начали утрачивать свои образовательные ресурсы. Причины данного процесса кроются, на наш взгляд, в своеобразии общекультурной ситуации в нашем обществе, во многочисленных реформах современного школьного образования и, как следствие, в недостаточной подготовленности педагогов-словесников к творческому преподаванию русской литературы.

Сегодня особые требования выдвигаются как к содержательному компоненту литературного образования школьников, так и к методам и приемам его изучения. Формировать устойчивый интерес к русской литературе, развивать творческие способности учащихся, углублять их литературоведческие знания помогут факультативные занятия, но в обновленной с учетом новых информационно-коммуникативных образовательных технологий формах. О.Ю. Богданова так определяет основную цель факультативных занятий в старших классах: «Факультативы, по нашему глубокому убеждению, должны расширять представления школьников об искусстве, помочь им осознать, привести в систему все разнообразные впечатления от искусства, получаемые по разным каналам, и ощутить свои возможности в том или ином виде деятельности» [2, 287] .

Предлагаемый Национальным институтом образования Беларуси факультативный курс «Художественный образ в литературе, живописи, музыке» по русской литературе для учащихся IX классов общеобразовательных учреждений базировался на коммуникативно-деятельностном (1) и интегративном (2) подходах.

Эффективность работы на данном факультативе, по мнению авторов, во многом будет зависеть, во-первых, от выбора произведений, их идейно-эстетической значимости, тематического и жанрово-стилевого разнообразия и, во-вторых, от разумного сочетания различных приемов работы с художественным текстом: исторического экскурса, стилистического эксперимента, различного рода сопоставлений, комментированного чтения, анализа сюжета, тематики, проблематики, композиции, образной системы, языка художественного произведения. Объектом исследования здесь являются художественные произведения и авторы, не включенные программой в список для обязательного изучения. Интегративный характер факультативного занятия позволяет не только выявить внутрипредметные типологические связи литературных монографических тем, но и расширяет возможности межпредметного изучения курса русской словесности XIX века: «Человеческое ядро искусства в его историческом развитии и изменчивости» постигается учащимися через эстетические категории «художественный метод» и «художественное направление» [3, 3].

Цель факультатива: расширить знания школьников о концепции мира и человека в каждом из литературных методов и способах её художественного воплощения в литературных текстах первой половины XIX века и их интерпретаций в смежных видах искусства; совершенствовать возможности применения межпредметных и внутрипредметных связей в эстетическом воспитании учащихся старших классов.

Задачи факультатива:

– дать понятие категориям “художественный метод” и “литературное направление”, показать их историческую обусловленность и идейно-художественное своеобразие;

– формировать у учеников представление о художественных методах (классицизм, романтизм, реализм), показать их генезис, эволюцию и диалектическую взаимообусловленность, дать понятие о константах художественного метода (идеал, пафос, герой, доминирующие конфликты и т.д.);

– научить школьников анализировать художественные тексты в единстве содержания и формы; производить целостный анализ поэтических текстов различных жанровых форм, выявлять художественные средства изображения героев и жизненных обстоятельств;

– формировать умения создавать научно-исследовательские и литературно-творческие работы на основе прочитанных произведений русских писателей XVIII–XIX веков и их художественных интерпретаций в смежных видах искусства.

Первая половина XIX века – это уникальное время, синтезировавшее в себе существование множества интеллектуальных течений, художественных методов и систем. Бок о бок соседствовали творения классицизма, романтизма и реализма: нормативность одних давала толчок к развитию других и возникновению третьих. Именно в этот период появляются удивительные жанровые формы, никогда не существовавшие ранее: роман в стихах «Евгений Онегин» и стихотворная повесть «Медный всадник» А.С. Пушкина, поэма в прозе «Мертвые души» Н.В. Гоголя.

Это столетие родило столько «культурных загадок», столько знаменитых произведений, что до сих пор мир удивляется их совершенству и неповторимости и до сих пор сверяет качество литературной продукции своего времени «с координатами культурной жизни России» первой половины XIX века.

Золотой век русской культуры останется в памяти многих читателей как время знаменитых артефактов и мировых шедевров, как столетие рождения уникальной плеяды литераторов, художников, композиторов, философов и историков, как период обновления русского языка и формирования непревзойденной русской литературы, отличавшейся бурным расцветом жанровых форм и стилей, художественных методов и направлений.

Русская литература активно изучала жизнь и находила в ней своих героев, вырабатывала новые средства их создания в художественном пространстве (тип «лишнего человека», модель «маленького человека»). Характеристика динамического развития литературных направлений (философские идеи, изобразительные средства, типология героев, сквозные темы) в русской словесности первой половины XIX века поможет школьникам разобраться с особенностями литературного процесса, историко-литературными тенденциями,

а разработка межпредметных связей позволит конкретизировать взаимовлияние литературы и музыки, театра и живописи, психологии и философии, истории и религии.

Дидактическая целесообразность интегративного подхода к изучению литературных произведений обосновывается стремлением педагога включить русскую классику первой половины XIX века в современную систему культурных ценностей, удовлетворить потребности учащихся в общении с лучшими образцами изобразительного, музыкального и словесного искусств. Художественная интерпретация классического произведения в глазах современных школьников становится источником обостренного интереса: возникает, по И.П. Павлову, «эффект отстранения», превращающий известное в «странное», а «познанное до конца» – в объект новых размышлений. У подростков возникает желание сверить собственные представления о любимых героях с их живописными и музыкальными аналогиями, идентифицировать личностные переживания и жизненные идеалы.

Самопознание, самовыражение и самоутверждение – главные мотивационные признаки личностного развития девятиклассников. Именно в этот период закладываются основы нравственности и социального поведения, формируется стратегическая модель существования подростка в окружающем мире, вырабатываются сценарии межличностных отношений со сверстниками и взрослыми. Школьник ищет образцы для подражания не только в жизни, но и в искусстве. Поэтому так важно на факультативных занятиях познакомить учащихся с сильными личностями, которые собственным трудом, целеустремленностью, преданностью выбранному делу достигли успеха, оставили достойный след в истории культурного человечества (М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин, А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь и др.).

Диалектика Золотого века русской культуры – плод изучения многих исследователей. Бесчисленные тайны искусства этого периода еще не раскрыты, их можно лишь обозначить, увидеть, прикоснуться к ним – и этим уже обогатиться. Общение с произведениями русских мастеров слова и живописи, музыки и театра врачует душу, укрепляет ум, формирует художественную зоркость, закладывает фундамент культурной памяти, а в целом воспитывает эстетически грамотного читателя, развивает его литературно-художественные интересы.

Программа факультативных занятий «Художественный образ в литературе, живописи, музыке» связана с основными темами курса русской литературы 9 класса и служит их творческим продолжением. Первый раздел «В начале было Слово...» посвящен истории древнерусской культуры, исследованию духовного наследия Древней Руси X–XII веков. «XVII век – блистательный век Просвещения» (второй раздел) рассказывает школьникам об особенностях развития классицизма как художественного метода, помогает увидеть отличительные признаки западноевропейского искусства, раскрывает общественно-исторические предпосылки возникновения русского классицизма. Третий раздел «Сие к далекому стремленью...» знакомит учащихся с ролью романтизма в мировой литературе, живописи, музыке, показывает развитие романтических тенденций в творчестве В.А. Жуковского, К.Ф. Рыльева, Е.А. Баратынского. «Золотой век русской культуры» (раздел четвертый) исследует реалистические признаки изображения действительности в искусстве первой половины XIX века. Раздел пятый «Петр Великий бросил вызов России, а она ответила ему Пушкиным» посвящен изучению родословной поэта, ее творческому отображению в поэме «Езерский», стихотворении «Моя родословная», повести «Арап Петра Великого». Интерес А.С. Пушкина «к чудесам немых искусств» позволяет на факультативных занятиях интегрировать интерпретации многих пушкинских шедевров в изобразительном искусстве, скульптуре, музыке, кинематографе и пр. Раздел шестой «Пускай истории страстей и дел моих хранят далекие потомки» раскрывает перед школьниками историю творческих и духовных исканий М.Ю. Лермонтова. Седьмой раздел «Нашим современникам открывается подлинный лик Гоголя как великого духовного писателя России» знакомит современных старшеклассников с христианскими исканиями и духовными основами творчества Н.В. Гоголя.

Таким образом, культурная модель первой половины XIX века на факультативном курсе «Художественный образ в литературе, живописи, музыке» может быть выстроена с помощью эстетических категорий «художественный метод» и «художественное направление», выполняющих систематизирующую и интегрирующую функции. Каждый из методов, создавая свою картину мира и человека, исторически закрепляет идеалы своего времени и тем самым подчеркивает их непреходящее значение.

Литература

1. Львов, М.Р. Словарь-справочник по методике русского языка / М.Р. Львов. – М. : Просвещение, 1988.
2. Методика преподавания литературы: учеб. для пед. вузов : в 2 ч. / под ред. О.Ю. Богдановой, В.Г. Маранцмана. – М. : Просвещение, ВЛАДОС, 1994. – Ч. 2.
3. Хомякова, О.Р. Теория литературы: художественный метод, литературное направление и течение: пособие / О.Р. Хомякова. – Минск, 2008.

О.А. Ломовская (Брест, Беларусь)

МЕТАФОРА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ИДИОСТИЛЯ А. БЛОКА И Л. СТАФФА

Изучением метафоры занимаются как узкие специалисты – литературоведы и языковеды, – так и философы, писатели и поэты. Интерес к этому явлению в последнее время все возрастает. Метафора, можно сказать, вышла за рамки литературы и филологии.

Определения метафоры в современных словарях мало отличаются от друг от друга. Например, в Энциклопедическом словаре-справочнике «Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты»: «Метафора (от греч. *μεταφορά* – перенос) – способ переосмысления значения слова на основании сходства, по аналогии» [1, 176]. Или в «Литературном энциклопедическом словаре»: «Метафора (греч. *μεταφορά* – перенос) – вид тропа, перенесение свойств одного предмета (явления или аспекта бытия) на другой по принципу их сходства в каком-либо отношении или по контрасту» [2, 218]. Метафора – один из важнейших тропов, во многом определяющий идиостиль каждого писателя.

Идиостиль – это «совокупность языковых и стилистико-текстовых особенностей, свойственных речи писателя, ученого, публициста, а также отдельных носителей данного языка» [3, 95]. В отличие от идиолекта, идиостиль проявляется «лишь на сложных уровнях организации языковой личности – лингвокультурном и мотивационном» [там же]. Специфика идиостиля проявляется в употреблении языковых единиц как в количественном, так и в качественном отношениях.

Оба автора относятся к такому литературному течению, как символизм. «Символизм – направление в европейском и русском искусстве, возникшее на рубеже XX столетия, сосредоточенное преимущественно на художественном выражении посредством символа “вещей в себе” и идей, находящихся за пределами чувственного восприятия» [4]. В. М. Жирмундский определяет роль метафоры в символистских произведениях: «...основное свойство их [поэтов-символистов] поэтического чувства и художественного стиля – романтическая поэтизация изображаемого (Божественного, одушевленной природы; таинственного и фантастического города; возлюбленной – сказочной царевны). Эта поэтизация осуществляется в приемах метафорического стиля» [5, 180]. Причем, как считает В. М. Жирмундский, «Наиболее обычный прием метафорического стиля в поэзии романтиков – это одушевляющая метафора в применении к явлениям природы» [5, 169].

Безусловно, в идиостильях обоих авторов в аспекте использования ими метафор наблюдаются определенные сходные черты (например, преобладание метафорических эпитетов среди других разновидностей метафоры). Это обусловлено принадлежностью А. Блока и Л. Стаффа к одному литературному течению (символизму) и одному времени (началу XX века), но в то же время они – поэты разных литератур (русской и польской), каждый из них является неповторимой личностью со своим творческим кредо.

Иногда в лирике А. Блока и часто – у Л. Стаффа используется развернутая метафора, организующая строфу либо целое стихотворение. Например, персонификация города в стихотворении А. Блок «Равенна»:

*Всё, что минутно, всё, что бrenно,
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках* [6].

Ср. с развернутой персонификацией тишины у Л. Стаффа («Tajemnica»):

*Za sosny pień
Cisza trwożna, bez tchu i bez ducha,*

*Skryła się w cień,
Oczy dłonią zasłania i słucha... [7]*

(За пень сосны Тишина тревожная, без вздоха и без духа, Скрылась в тень, Глаза ладонями закрыла и слушает...)

На развернутой метафоре построено, например, стихотворение Л. Стаффа «Melodie zmierzchów» («Мелодии сумерек»). Оно все написано от имени сумерек, которые предстают в виде сонма духов:

*Porzućmy grotty głuche, gdzie dzień nas zepchnął złoty,
Na świat biegnijmy, chyże na ziemię zwróćmy loty!
Zapada jasne słońce. Szybko jak błyskawice
Lećmy dłońmi mroku zakrywać słońcu lice... [7]*

(Оставим глухие гроты, куда день нас столкнул золотой, На свет бежим, быстро на землю направим полет! Садится ясное солнце. Быстро, как молнии, Летим ладонями мрака закрывать солнцу лицо).

При том что у обоих авторов довольно много метафорических эпитетов, у Л. Стаффа нет примеров сложных эпитетов, которые встречаются у А. Блока (*кристально-ясный час любви, груз тоски многоэтажной*). Кроме того, А. Блок предпочитает перифразы в виде сложного словосочетания (*о, лукавая Сиенна, вся – колчан упругих стрел*), Л. Стафф же – простые (*dzikie marzenie, orlica drapieżna* «дикая мечта, орлица хищная»).

Частотность отдельных видов тропов существенно различается у исследуемых авторов. Так, метафорических эпитетов у А. Блока на 1/4 больше, чем у Л. Стаффа. У последнего же чаще встречается синестетическая метафора: 1/4 от всех метафор, у А. Блока 1/6 от всех эпитетов соответственно (*złote szaleństwo wina* «золотое безумие вина», *blask senny* «блеск сонный», *с песню чугуновой, синий сон*). У Л. Стаффа эпитеты-причастия встречаются в 2 раза чаще, чем у А. Блока (*łkające rozpacze* «рыдающее отчаяние», *ośniony dziwem* «ослепленный чудом»), зато у последнего есть эпитеты-наречия, которые отсутствуют у Л. Стаффа: *сладко вспомнить, жадно влюбленное сердце бросаю*. У Л. Стаффа среди всех разновидностей метафоры преобладают антропоморфные: *ziewająca nuda* «зевающая скука»; *dłońmi mroku* «ладонями мрака». Метафорических перифразов у А. Блока почти в 2 раза больше, чем у Л. Стаффа, зато генетивные метафоры встречаются у Л. Стаффа в 2,5 раза чаще, чем у А. Блока: *fal skoki* «прыжки волн», *tkaninę pajęczyny* «ткань паутины»; *медь торжественной латыни*.

Таким образом, оба автора крайне избирательно относятся к выбору метафорического образа: они используют не все возможные семантические разновидности, отдают явное предпочтение отдельным типам. Несмотря на то, что эпитеты и перифразы значительно чаще встречаются у А. Блока, метафора – более частотный троп у Л. Стаффа (за счет развернутых метафор). Но метафоры А. Блока более оригинальны и разнообразны.

Литература

1. Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / под ред. А.П. Сковородникова. – М. : Флинта : Наука – 2005. – 480 с.
2. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева ; редкол. : Л.Г. Андреев [и др.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
3. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 696 с.
4. Символизм [Электронный ресурс] / Проект «Русские писатели и поэты». – Режим доступа : <http://writerstob.narod.ru/techen/simvolizm.htm>. – Дата доступа : 09.10.2010
5. Жирмундский, В. М. Поэтика русской поэзии / В.М. Жирмундский. – Спб. : Азбука-классика, 2001. – 496 с.
6. Блок, А. Итальянские стихи [Электронный ресурс] / А. Блок // Проект «Собрание классики» Библиотеки Мошкова / редакторы проекта : В.Г. Есаулов, М.Н. Бычков. – Режим доступа : http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_0054.shtml#italian. – Дата доступа : 03.04.2008.
7. Staff, L. Wiersze wybrane [Электронный ресурс] / L. Staff // Projekt badawczo-naukowy. Biblioteka literatury polskiej w internecie. – Режим доступа : <http://literat.ug.edu.pl/staff/index.htm>. – Дата доступа : 12.09.2010.

В.В. Люкевич (Могилев, Беларусь)

ФОЛЬКЛОРНЫЙ КОНТЕКСТ В ПРОЗЕ И. БУНИНА РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Прозаический дискурс Бунина о судьбе русской деревни рубежа XIX–XX вв., крестьянской и мелкопоместной, по верному наблюдению Л.А. Иезуитовой, исполнен «на общераспространенном и одновременно поэтическом языке, содержащем отстоявшиеся речевые формулы национального сознания и мудрости» [3, 579]. Бунинское повествование инкрустировано народными прибаутками, присловьями, поговорками, вобрало фрагменты народной песни, частушки. Есть в нем и отдельные сказочные сюжеты, заимствованные из фольклорных собраний, легенды, сочиненные самим писателем по образцу народных. Использовал Бунин и собственные записи фольклорных произведений. Связь прозы писателя с фольклором исследована в статьях Э. Померанцевой [4, 139–152] и Г. Атанова [1, 14–31]. Однако проблема «Бунин и фольклор» для своего исчерпывающего истолкования потребует усилий еще не одного поколений исследователей.

Даже очевидное в этой проблеме – художественный контекст фрагментов народной песни в прозе писателя – нуждается в обстоятельных уточнениях. Так, песни в одном из первых рассказов «Танька», которые пела девочке мать, по мнению Г. Атанова, «похожие на плач» [1, 15]. Это не верно. В песнях крестьянки Марьи опозитизирована идеальная сторона жизни ее: «в темной избе <...> вспоминалась Марье ее молодость, вспоминались жаркие сенокосы и вечерние зори, когда шла она в девичьей толпе полевой дорогой с звонкими песнями, и за ржами опускалось солнце и золотую пылью сыпался сквозь колосья его догорающий отблеск...» [2; 2, 13]. Житейские радости, воспетые в упомянутой песне, так же скоротечны, как и процесс исполнения песни. Материнское воспоминание маркировано финалом дня, настроением вечера. О смысле этого пения сказано: «Песней говорила она дочери, что у нее будут такие же зори, будет все, что проходит так скоро и надолго, надолго сменяется деревенским горем и заботой...» [2; 2, 13]. Пригревший и накормивший Таньку полуразорившийся барин Павел Антонович исполняет ту же «Зореньку», что и мать: «Заря ль моя зоренька, / Заря ль моя ясная!»

Он глядел на задремывающую Таньку, и ему стало казаться, что это она уже молодой деревенской красавицей поет вместе с ним песни: «На заре-зарю / Играть хочется» [2; 2, 17].

Удрученная надвигающейся бедой мать в песне выразила мечту об идеальной крестьянской жизни в гармонии человека с окружающим ландшафтом. Это же и у размышлявшего полуразоренного барина Антона Павловича – высказанная в поэтической песенной форме жажда самодостаточного бытия в ладу с крестьянами и природой.

Основной персонаж рассказа назван Кастрюком за исполнение веселых прибауток о герое исторических песен об Иване Грозном («Кастрюк»). В сюжетах этих песен Кострюкаиноземца побеждают русские богатыри [3, 56–73]. В бунинском рассказе прозвище Кастрюк (побежденный герой) ассоциировано с престарелым возрастом крестьянина, оказавшегося не востребованным в семьях сыновей, выбракованным из жизни, как и упомянутый персонаж исторических песен. Неприкаянность свою Кастрюк выразил и в поговорке, кодирующей грустный итог финала судьбы престарелого человека в крестьянской семье: «Ни почету не дождался <...> ни богатства – ничего! И помрешь вот-вот – и ни один кобель по тебе не взвоят» [2; 2, 25]. Иной контекст фрагментов украинских народных песен («На край света»). В ауре героической и трагической семантики старинных казацких «дум» показана вынужденная разлука обнищавших крестьян с родным краем. Во времена казацкой вольницы «лицари»-доброхоты «тоже прощались, как перед кончиной, и с детьми и с женами, и не в одном сердце заранее звучало <...> величаво-грустная «дума» о том «як на Чорном морі, на білому камені сидить ясен сокіл-білозірець, жалібненько квиліць-проквиліє...» [2; 2, 46–47]. Старинные украинские думы поэтизировали героическую смерть защитников родной земли: «Многих из них ожидали «кайдани турецькіі, каторга бусурманська» и «сиві туманы» в дороге, и одинокая смерть под степным курганом, и стая орлов сизокрылых, что будут «на чорній кудрі наступати, з лоба очі козацькіі выдирати...» [2; 2, 47]. В фабуле рассказа потомки славных «лицарей» вынуждены оставлять родные места из-за нужды. Эта разлука лишена поэтического ореола. Ожидание перемен выражено в фрагменте другой песни, исполненной звонким девическим голосом, замирающим за рекой. Замирающий голос сигнализирует, что еще не скоро жизнь народа озарится светом, заклимаемым песней: «Ой, зійди, зійди, Ясен місяцю!» [2; 2, 49].

Старинные народные песни маркировали самодостаточное бытие русской деревни в прошлом («Эпитафия»). Это с Благовещения замирающие «по вечерней заре песни девушек, прощавшихся со своими обрученными подругами», и «грубые, но могучие песни на Духов день», и «величальные песни и шумные свадьбы» [2; 2,176]. Художественные функции фрагментов народной песни – оттенять устоявшийся издревле исконный ритм бытия русской деревни: «Ходит сон по сням, а дрема по дверям». И, намаявшись за день, поевши «соснового» хлебушка с болотной водицы, спят теперь <...> наши былинные люди, смысл жизни и смерти которых ты, Господи, веши!» [2; 2,184]. В такой лесной деревушке завершил жизненный путь не мудрствующий лукаво соцкий Митрофан («Сосны»). Опрокинутость народного сознания, ауру фольклора помогает повествователю связать историческое время конца XIX века с временем эпическим, былины. И то и другое в бунинском тексте противятся прагматизму новой эпохи. Песенный фрагмент в финале «Антоновских яблок» будто подводил бесславный итог бытия мелкопоместных, кутящих на последние гроши:

На сумерки буйный ветер загулял,
Широки мои ворота растворял.
Широки мои ворота растворял,
Белым снегом путь дорогу заметал [2; 2, 170].

Хозяничавшим по старинке, полагавшимся только на случайную удачу безалаберным мелкопоместным нет пути-дороги в будущее. На бездорожье и персонажи-крестьяне в повести «Деревня», жившие почти по языческим нормам, не знавшие христианского милосердия, заботы о ближних своих. Их небрежение трудом ради куса хлеба насущного высказано в разухабистой частушке: « – И-их! – крикнул кто-то в толпе под крепкий глухой топот: «Не пахать, не косить – / Девкам жамки носить!» [2; 3, 67].

Надежды закадычных гуляк-бездельников осенены языческими поверьями. Один из персонажей так и заявил – гулящий народ надеется только на домового [2; 3, 67]. Заметим, не на Бога и не на себя. Отсутствие прочных семейных уз, норм, способствующих сохранению семьи, основанных на Христовых заповедях констатировано в гневной филиппике Кузьмы Красова о семейно-обрядовых песнях: «Все одно, все одно: мачеха – лихая да алчная, свекор – «лютый да придиричивый», «сидит на палате, словно кобель на канате», свекровь опять-таки «лютая», «сидит на печи, ровно сука на цепи», золовки непременно «псовки да кляузницы», деверья – «злые насмешники, муж – «либо дурак, либо пьяница», ему «свекор-батюшка вялит жану больней бить, шкуру до пят спустить», а невестушка этому самому батюшке «попы мыла – во щи вылила, порог скребла – пирог спекла...» [3; 3, 31].

Песенные формулы, обнажившие народное безбожие, отсутствие подлинной семейной этики, Бунин ввел в повествование «Деревни» из собственных записей. Вкраплены в текст «Деревни» и фрагменты из духовных стихов, угрозы страшной кары для нераскаявшихся грешников, которые «не минуют суда божьего! Не минуют огня вечного!» [2; 3, 42]. Парадокс же ситуации в том, что духовные стихи исполняет известный в округе вор и пьяница Макарка, надевший на себя личину зловещего прорицателя. Бунин полемизирует, в «Деревне» особенно, с расхожими официальными характеристиками своего народа как сугубо православного. И важнейшее подспорье в этой полемике для него фольклор – фрагменты народных песен, сказочных сюжетов, частушки, присловья, пословицы. В «Деревне» негатив в духовности народа, языческая этика его отсвечена и фрагментом сюжета сказки о рябом кобеле, которого разбогатевший с его помощью прежде «бедный–пребедный» мужик решил хоронить по православному обряду. За деньги, якобы завещанные кобелем священнику, тот решил похоронить его в церковной ограде [2; 3, 50–51]. Другой сказочный сюжет, распространенный и в белорусском фольклоре («Пану наука») о жестокой мести мужика барину-обидчику, Бунин поручил пересказать крестьянину Никифору, которого подозревали в ограблении церкви: «Говорят, что Никифор пропивал в шинке на большой дороге мелкие складни» [2; 3, 418].

В бунинской прозе 10-х гг. ушедшего века фольклорные вкрапления (пословицы, поговорки, песенные, сказочные фрагменты) явственно отразили неприятие языческой аксиологии народа и приобретательской прагматики «новых русских» того времени. Недаром заглавие бунинской знаковой повести производно от названия селения, где не было храма – «Деревня». В приобретательской прагматике особенно преуспел Тихон Красов – основной персонаж повести. Монологи и реплики его пестрят поговорками и пословицами, в которых хватка цепкого хищника: «живем – не мотаем, попадешься – обротаем», «своего я тебе тринки не отдам»; «не те деньги, что у бабушки, а те, что в пазушке»; «зачитаешься, в кармане не

досчитаешься», «табачку у самого к одному бочку»; «лезешь в волки, а хвост собачий»; «будут денежки в кармане, будет тетушка в торгу» [2; 3, 8, 23, 26, 42].

Прагматику Тихону, далекому от христианской этики, все-таки присуще резкое критическое отношение, как и его брату Кузьме, к бездуховности и безкультурью народа. Жестокий и удачливый приобретатель, он мечтает о хозяйне в России. Хозяин, по Бунину, не приобретатель Тихон, не собственник, а работник, умело организующий дело. Из контекста реплик Тихона ясно: это искусный земледelec, хлебопроизводитель, даже хлебопекарь. В ряде произведений 10-х годов с явным фольклорным контекстом Бунин ратовал за христианскую духовность. Аверкий через всю сознательную жизнь пронес светлое христианское чувство любви к супруге («Худая трава»). По-христиански он простил обидчика семьи, лесника, укравшего и зарезавшего его телушку, изменившему дочери его, жене своей, зятю. Он уходит из жизни убежденным, что чтить его память будет родная дочь. Писатель, типизируя своего героя, убеждает, что надежды не обманут его. Не Аверкий – худая трава, от которой надо обезопасить поле народной жизни, а иные, не доросшие до его духовности.

Подлинно народная духовность воплощена в талантливом исполнителе украинского фольклора лирнике Родине, певшем «и псалмы», и «думы», и любовное, и «про Хому», и про Почаевскую божью мать» [2; 3, 408]. В многогранном характере Родина отстоялись лучшие черты этой духовности. Психологическая культура народа, запечатленная в богатейших пластах фольклора, отшлифовала артистизм характера лирника, способного подобрать песню и мелодию, наиболее соответствующую аудитории и моменту. Это суть основной сюжетной ситуации: на палубе парохода слепой певец чудным весенним вечером интуитивно почувствовал, что должен исполнить для своих слушальниц, и «стал им, матерям и невестам, сказывать нечто самое близкое женскому сердцу» [2; 3, 409]. Народная песня о сироте и мачехе, вдохновенно исполненная слепым певцом, пронизана светом христианской духовности, жадной материнской любви и милосердия, справедливого наказания богоотступникам. В оценке персонажа-рассказчика Родион – «сын народа, не отделяющего земли от неба» [2; 3, 410]. Мы бы уточнили оценку повествователя – части народа, потому, что в ряде бунинских текстов, той же «Деревне», «Сказке», другая часть народа для себя от неба напрочь отделила землю.

Художественный контекст фольклора в прозе Бунина помогает прояснить авторскую концепцию народа, его ментальности. Более того – приблизиться и к осознанию не только неповторимой авторской индивидуальности Бунина, его особого места в плеяде великих русских писателей-реалистов. Как никто из них, он прочувствовал ментальность до самых ее истоков, изначально запечатленных в многослойных россыпях фольклора. Он для писателя не только свидетель ушедшей в задымленные дали истории, но и верный *датчик* сокровенного душ современников писателя в основных слоях нации – крестьянстве и мелкопоместных. Поэтому национальная картина мира в прозе Бунина стереоскопична, просвечена на всю историческую толщу. Не случайно, в каждой фразе одного из знаковых прозаических текстов Бунина Горький находил музей [2; 3, 611]. Для пролетарского писателя это был недостаток повести «Деревня». Но в отсчете большого времени это величайшее достоинство бунинских шедевров, сохранивших для потомков эстетический, художественный адекват национального бытия, его глубин, не поддающимся сезонным перестройкам. И еще. Наблюдения над фольклоризмом бунинской прозы убеждают, что Бунин сознательно поощрял – и через фольклорные вкрапления – христианскую составляющую национальной духовности.

Литература

1. Атанов, Г.М. Проза Бунина и фольклор / Г.М. Атанов // Русская литература. – 1981. – № 3. – С. 14–31.
2. Бунин, И.А. Собр. соч. : в 6 т. – М. : Худож. лит., 1987. – Т. 2–3.
3. Иезуитова, Л.А. Роль семантико-композиционных повторов в создании символического строя повести-поэмы И.А.Бунина «Деревня» / Л.А. Иезуитова // Иван Бунин: pro et contra – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 577–598.
4. Померанцева, Э.В. Фольклор в прозе Бунина / Э.В. Померанцева // Иван Бунин: сб. материалов: в 2 кн. – М. : Наука, 1973. – Кн. 1. – С. 139–152.

А. Макарэвіч, Т. Мхаян (Брэст, Беларусь)

**НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ “АЖЫЎЛЕННЯ” УСТАРЭЛАЙ
ЛЕКСІКІ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРНАЙ МОВЕ
КАНЦА ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТАГОДДЗЯЎ**

Словы могуць не толькі трапляць у пасіўны склад лексікі, але і вяртацца ў актыўны ўжытак, г.зн. зноў становіцца агульнаўжывальнымі. Адзначым, што ў лінгвістыцы пакуль няма адзінага тэрміна для абазначэння дадзенай з’явы. Да прыкладу, А. Баханькоў такі працэс называе ажыўленнем устарэлых намінацый [1, 116], А. Наркевіч – вяртаннем да актыўнага ўжытку старых, вядомых у мінулым слоў і выразаў [2, 17], А. Кожын – адраджэннем устарэлай лексікі [3, 35].

Ажыўленне ўстарэлых найменняў найбольш актыўна адбываецца пры наяўнасці ў мове перапынку ў пісьмовай традыцыі. Такая з’ява назіралася ў беларускай мове ў пачатку ХХ ст., калі ідэя аб старабеларускай мове як “залатым веку” беларускай пісьменнасці атрымала шырокае распаўсюджанне. Могуць таксама ажыўляцца і словы, што перайшлі ў пасіўны запас, пры функцыянаванні пісьмовай мовы ў перыяды рэзкіх сацыяльных змен у грамадстве (Г. Кулеш).

Даследаванне працэсу “ажыўлення” лексікі звязана з рашэннем праблемы: ці з’яўляецца другое нараджэнне ўстарэлага наймення новым словам або толькі новым значэннем (адценнем значэння) старога слова. У лінгвістыцы няма адзінага погляду на гэта пытанне. Так, напрыклад, на думку Г. Плотнікавай, змяненне значэння слова па сутнасці абазначае ўтварэнне новага слова, таму што ў слове адбываюцца якасныя змены: можа змяніцца прадметная аднесенасць, пашырыцца лексічнае спалучэнне, змяняцца граматычныя сувязі і да т.п. [4, 3]. Н. Міхайлоўская лічыць, што “вярнуцца ў актыўны ўжытак могуць толькі архаізмы. Гістарызм жа не можа атрымаць другога нараджэння, бо абазначае і аднаўленне той самай з’явы, якую дадзенае слова называла ў мінулым. І калі ў сучаснай мове функцыянуюць такія словы, як **указ**, **міністэрства** і да т.п., то яны абазначаюць аб’екты, якасна іншыя ў параўнанні з мінулым. Больш справядліва было б гаварыць пра “гістарычныя амонімы” [5, 50]. Іншыя мовазнаўцы адзначаюць, што ў выніку ўжывання старых слоў у іх з’яўляюцца новыя значэнні. Пры пераходзе архаізмаў і гістарызмаў у склад “дзеючых” слоў, заўважае А. Баханькоў, адбываецца змяненне семантыкі – пераасэнсаванне ранейшых значэнняў, страта старых і развіццё новых адценняў, змяненне семантыкі пры ажыўленні слова абумоўлівае змяненне яго словаўтваральных магчымасцей, што праяўляецца ў змяншэнні або павелічэнні колькасці дэрыватаў; парушаюцца ўласцівыя раней лексіка-граматычныя сувязі ажыўленага слова, развіваюцца яго новыя спалучальныя магчымасці [1, 126].

Палітычныя, сацыяльна-эканамічныя і культурныя пераўтварэнні ў Беларусі ў 80-90-я гады ХХ ст. паспрыялі таму, што шэраг устарэлых лексічных адзінак паводле “Глумачальнага слоўніка беларускай мовы” (далей – ТСБМ) (1977-1984): **ламбард**, **міратворац**, **міратворчы**, **правазнавец**, **правазнаўства**, **угодкі** і інш. (памета ‘уст.’); **лат**, **літ**, **мытнік**, **мытня** і інш. (памета ‘гіст.’) – сёння зноў становяцца агульнаўжывальнымі ў сучаснай беларускай мове. Таму, напрыклад, ужо ў “Глумачальным слоўніку беларускай літаратурнай мовы” (1996) гэтыя словы зафіксаваны без усялякіх памет і адпаведных каментарыяў. На думку П. Сцяцко, у актыўны ўжытак варта “вярнуць” такія ўстарэлыя словы, як **вырак**, **імпрэза**, **тастамент**, **травень** і інш.

У наш час некаторыя ўстарэлыя словы актыўна выкарыстоўваюцца як назвы розных аб’ектаў у намінацыйнай функцыі. Гэта, мабыць, на думку тых, хто называе, надае аб’екту асаблівую цікавасць і прыцягвае ўвагу людзей.

Умоўна можна выдзеліць дзве групы такіх назваў:

1. Назвы, якія адлюстроўваюць профільнае прызначэнне таго ці іншага аб’екта:

– Кафэ “Шынок у Салохі” (г. Брэст). – ТСБМ: **Шынок**. У ВКЛ, а затым і ў Расійскай імперыі: невялікі пітны дом, дзе прадаваліся і распіваліся спіртныя напіткі.

– Ювелірная майстэрня “Яхант” (г. Брэст). – ТСБМ: **Яхант**. Стараславянская назва каштоўных камянёў рубіну і радзей сапфіру.

– Установа рэстараннага тыпу “Тракцір на Ковельскай” (г. Брэст). – ТСБМ: **Тракцір**. У старажытнасці – гасцініца з рэстаранам, пазней – рэстаран ніжэйшага разраду.

2. Назвы, якія падкрэсліваюць вытанчанасць ці модны характар аб’екта:

– Магазін па продажы абутку “Рэспект”, унітарнае прадпрыемства “РэСпект” (г. Брэст). – ТСБМ: **Рэспект** (уст.). Пашана, павага.

– Рэстаран “Карсар” (г. Мінск). – ТСБМ: **Карсар**. Марскі разбойнік, пірат.

Часам сустракаюцца і некаторыя разыходжанні:

– Прыватнае вытворчае ўнітарнае прадпрыемства па вытворчасці мінеральнай вады і безалкагольных газаваных напіткаў “Царыца” (в. Любашава Ганцавіцкага раёна Брэсцкай вобласці). – ТСБМ: **Царыца**. Жонка цара.

– Бар “Карчма” (г. Брэст). – ТСБМ: **Карчма**. Пітны дом з начлегам у дарэвалюцыйнай Расіі (галоўным чынам на Украіне, у Беларусі і Польшчы).

Некаторыя галіцызмы, адзначае Т. Мальцава, “вяртаюцца” з разраду ўстарэлых і трапляюць у актыўны запас носьбітаў беларускай мовы (**кураж, маветон, бенефіс, парадыз, банбаньерка, партманэт** і інш.) З другога боку, асобныя словы французскага паходжання (**буклі, батфорты, камзол, пражэкт, рэспект, рэстаратар** і інш.) архаізуюцца ў сучаснай беларускай мове [6, 279]. У сродках масавай інфармацыі ўсё часцей можна сустрэць словы **рэстаратар, рэспект**. Таму, думаецца, што таксама не варта і гэтыя лексемы лічыць устарэлымі.

Прааналізаваны матэрыял дае падставы сцвярджаць, што змены, якія адбываюцца ў грамадска-палітычнай, эканамічнай, навукова-тэхнічнай і культурнай сферах жыцця народа ўплываюць на “вяртанне” ўстарэлых слоў у актыўны ўжытак сучаснай беларускай мовы. Ажыўляюцца ўстарэлыя намінацыі і ўласнабеларускія, і запазычаныя.

Аднак застаецца нямала пытанняў па вызначэнні і класіфікацыі “ажыўленых” слоў, у тым ліку і іх адлюстравання ў слоўніках беларускай мовы. Таму гэта патрабуе больш грунтоўнага і ўсебаковага вывучэння і аналізу ўстарэлай лексікі беларускай мовы.

Літаратура

1. Баханькоў, А.Я. Развіццё лексікі беларускай літаратурнай мовы ў савецкі перыяд: Сацыялінгвістычны нарыс / А.Я. Баханькоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1982. – 231 с.

2. Наркевіч, А. Народжаныя часам / А. Наркевіч // Беларусь. – 1990. – № 6. – С. 17.

3. Кожин, А.Н. Возрождение устаревшей лексики / А.Н. Кожин // Русский язык в школе. – 1957. – № 3. – С. 34–39.

4. Плотникова, Г.Н. Из наблюдений над семантическими процессами в современном русском языке / Г.Н. Плотникова // Исследования по русскому языку. Серия журналистики. – Свердловск, 1968. – Вып. 3. – С. 3–20.

5. Михайловская, Н.Г. Устаревшие слова / Н.Г. Михайловская // Русская речь. – 1972. – № 6. – С.49–54.

6. Мальцева, Т.А. Французские заимствования в белорусском языке / Т.А. Мальцева. – Минск : БГУ, 2004. – 329 с.

А.А. Мананкова (Мінск, Беларусь)

СПЕЦИФИКА БАРОЧНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Р. ГЕРРИКА

Английская поэзія XVII стагоддзя, інтэлектуалізаваная і арыентуючаяся на прадшэстваючы культурны тэкст, як антычны, так і ренэсансны, прадполагала наяўнасць некаторых топасоў, якія прысутваюць і ў Геррыка. Інымі словамі, яго індывідуальнае міравіденне складаецца з матэрыяла, падрыхтаванага прадшэстваючымі эпохамі. У тое ж час паэт не быў чужд і «общих мест» сапраўднай эпохі. Гэтыя пласты яўляюцца асновополагаючымі, але паміж імі закладаецца індывідуальнае, спецыфічнае, характэрнае імяна для Геррыка. Такія «структурныя элементы», з якіх выстраіваецца яго карціна свету. К ліку ренэсансных «топасоў» можна аднесці, напрыклад, выкарыстанне антычных аллюзій, прычым як на матывым, так і на лексічным узроўні. На узроўні матывоў гэта перадае пераважна анакреонтыка (адно з вершаваных твораў Геррыка так і называецца – «Анакреонтыка»). Матывы піра, віна, насладання прысутваюць у лірыцы Геррыка фактычна ўсюды. У тое ж час у яго проследжваецца і такой анакреонтычны матыв, як увяданне, старэнне. У вершы «To his mistresses» лірычны герой просіць былых возлюбленых воскресіць у ім пры дапамозе чудадействяных сродкаў пылу маладосці.

Еще одна ренессансная традиция, касающаяся рецепции античного наследия, выявляется уже на лексическом уровне и связана с использованием условных, стилизованных под латинские, имен возлюбленных лирического героя. На это обращает внимание А.Н. Горбунов во вступительной статье в своей работе «Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников». Описание возлюбленных также выполнено скорее в ренессансной стилистике, причем дошекспировской, когда еще не были разрушены петраркистские каноны. Сравнения и описания Геррика здесь достаточно традиционны: губы красавицы – вишни, зубы – жемчужины (в последнем случае – прямая апелляция к античным реалиям: «White as Zenobia's teeth, the which the girls / Of Rome did wear for their most precious pearls» («Белые, как зубы Зенобии, которые девушки / Рима могли носить вместо своих самых драгоценных жемчужин»), волосы героини также являют собой совершенство (у Геррика встречается образ, достаточно распространенный как в европейской, так и в восточной традиции: локон возлюбленной опутывает лирического героя и будто берет его в плен), тело ее белоснежно, как лилия (сравнение, возможно, восходит к Песни Песней). Так или иначе, в данном случае Геррик не стремится дерзновенно разрушить канон, но искусно следует традиции. Барочные же традиции у Геррика проявляются прежде всего в нередко встречающемся мотиве брэнности (яркой иллюстрацией здесь может являться одно из самых знаменитых стихотворений Геррика «Corinna's Going A' Maying»). Традиционно исследователями отмечается также «ненормативная» эстетика Геррика, где главную роль играют беспорядок, изящная диспропорция, а вовсе не гармоничность. Встречается у Геррика и противоречащее первой тенденции описание возлюбленной («No Loathsomness in Love»). Здесь идеал красоты, данный во многих других стихотворениях, переворачивается. Лирический герой утверждает:

Be my mistress short or tall,
And distorted therewithal :
Be she likewise one of those,
That an acre hath of nose :
Be her forehead and her eyes
Full of incongruities <...>
Hath she thin hair, hath she none,
She's to me a paragon.

(«Будь моя возлюбленная высокой или низкой, / будь ее образ повсюду искаженным, / будь она такой, как те, /чей нос длинной с акр, / будь ее лоб и ее глаза исполнены несоответствий, будь ее волосы тонкими, / или же не будь их вовсе / – она образец для меня»). Начало стихотворения вызывает в памяти «The Indifferent» Донна, однако здесь у поэта другие задачи. Он делает акцент не на вечном разнообразии и непостоянстве, но просто нивелирует (задолго до модернистов) такие категории, как «прекрасное» и «безобразное». У Геррика встречаются (правда, несколько реже, чем у других поэтов) и пресловутые conceits. Такой уникальный сплав ренессансного и барочного и лег в основу специфической модели мира Геррика, что отразилось прежде всего в его сборнике «Геспериды». А.Н. Горбунов отмечает: «В целом мир “Гесперид” светел и гармоничен. В нем любят и веселятся. Ему присуще ощущение праздничности, которое Геррик не только впитал в себя при чтении древнеримских поэтов, но и воспринял из народной традиции, из фольклора» [2]. Действительно, мироздание поэта мало похоже на мироздание метафизиков. Однако отличен и способ его познания и описания. Если для Донна и метафизиков мир был концептуализирован и они стремились прежде всего к интеллектуальному его постижению, к попытке дать какую-то обобщающую метафору, которая описывала бы его целиком (как, например, Храм у Дж. Герберта), то у Геррика мы этого не встречаем. Можно сказать, что для метафизиков характерен дедуктивный способ постижения мироздания (попытка выведения неких общих тенденций, некоего универсального закона, а затем аппликация этого закона на окружающие предметы и явления), тогда как Геррик предпочитает индукцию. Способ описания мира в творчестве Геррика – сенситивный, огромную роль у него играет чувственное восприятие. Именно поэтому в стихотворениях поэта значительное внимание уделяется цветам, запахам и звукам. Каждый из этих параметров мог бы стать предметом пристального анализа и темой отдельного исследования, поэтому ограничимся общими замечаниями. Цвета мира Геррика отличаются яркостью и теплотой. Один из самых частотных цветов – красный. Это связано прежде всего с описанием губ возлюбленных лирического героя, а также всевозможных драгоценных камней и цветов. Помимо этого, традиционно упоминание красной крови и румянца смущения. Яркий пример – стихотворение «Weeping cherry»:

I saw a cherry weep, and why?
 Why wept it ? but for shame
 Because my Julia's lip was by,
 And did out-red the same.
 But, pretty fondling, let not fall
 A tear at all for that:
 Which rubies, corals, scarlets, all
 For tincture wonder at.

Рыдает вишня, почему?
 Наверное, с досады,
 Что губки Юлии возьму,
 Алеющие рядом.
 Не плачь, о прелесть, от стыда,
 Смотри, молчат при этом
 Рубин, коралл, багрец, когда
 Изумлены их цветом.

(перевод А. Лукьянова [3]).

Подобные примеры встречаем и в таких стихотворениях, как «Cherry-ripe», «How roses came red», «The rosary», «Upon her blush», «Upon Julia's recovery», др. Зеленый – также довольно частотный цвет у Геррика. Связан он прежде всего с темой обновления, с образом весны. Этот цвет является одним из главных в цветовой палитре стихотворения «Corinna's Going A' Maying». Из холодных цветов у Геррика – чаще всего оттенки синего (стихотворение «Why violets become blue»). Любит Геррик и контрастные сочетания. Во множестве его стихотворений встречается сочетание белого с алым («How roses came red», «Fresh Cheese and Cream», «Upon the Nipples of Julia's Breast»). Чаще всего носителями этих цветов предстают либо роза и лилия, либо сливки и земляника, с которыми сравниваются лицо или грудь возлюбленной лирического героя. Это могут быть и драгоценные камни, как в стихотворении «The Rock of Rubies, And the Quarry of Pearls», где рубины – это губы Юлии, а жемчуг – ее зубы. Черный цвет тоже присутствует в текстах поэта, однако в большинстве случаев он связан с упоминанием гагата – черного янтаря («jet») и не несет негативных коннотаций. Помимо этого, в стихотворениях Геррика зачастую представлен серебряный цвет, а также упоминание о блеске и сиянии. На это указывают такие детали, как «lace of silk and silver» («лента из шелка и серебра»), «trembling dew» («трепещущая роса»), «reflected light» («отраженный свет»), «via lactea» («Млечный Путь») и т.д. Особенно часто упоминается сияние лучей различных светил. Таким образом, мир поэзии Геррика предстает перед читателем разноцветным, ярким и блистающим. Однако этот мир не только переливается и светится, но и благоухает.

Различным ароматам уделено значительное внимание. Это могут быть ароматы цветов, приправ или благовоний. Их источником чаще всего становится дыхание возлюбленной:

Breathe, Julia, breathe, and I'll protest,
 Nay more, I'll deeply swear,
 That all the spices of the east
 Are circumfused there.

(«Вздохни, Юлия, вздохни, и я заявлю, / более того, я торжественно поклянусь, / что все пряности Востока / сосредоточены здесь»).

А для того, чтобы специи появились в свадебном пироге, достаточно одного ее поцелуя. Тот же мотив, но перенесенный в сакральную сферу, обнаруживается в стихотворении «Perfume»: благодаря дыханию Юлии воспламеняется священный алтарь, она приносит с собой уже не специи, а благовония. Юлия вся – сплошное благоухание. Когда она расшнуровывает корсаж, вокруг распространяются ароматы нарда, мускуса и амбры. Поэт восклицает: «I'll tell thee: while my Julia did unlace / Her silken bodice but a breathing space» («Я скажу тебе: пока моя Юлия распускает шнуровку, / ее корсаж – это не что иное, как дышащая Вселенная»). Даже капли пота возлюбленной лирического героя благоуханны: «Would ye oil of blossoms get ? / Take it from my Julia's sweat» («Тебе нужно цветочное масло? / Возьми его из пота моей Юлии»).

Лирический герой часто вспоминает о смерти. Его последним умощением также станет поцелуй Юлии: «That breath the balm, the myrrh, the nard shall be, / To give an incorruption unto me» («Это дыхание будет бальзамом, мирром и нардом / И сделает меня нерушимым»).

Образам звуков поэт уделяет меньше внимания, однако они также присутствуют и также помогают создать синестезический образ мира.

Звуки в поэтическом мире Геррика гармоничны и прекрасны, как цвета и запахи. С ними связаны такие коннотации, как «радость» и «наслаждение». Радость возвещают, к примеру, жаворонки в стихотворении «Коринна встречает май». В стихотворении «Again» пение возлюбленной звучит для героя подобно музыке сфер, и он провозглашает: «I'll wish I might turn all to ear <...> / And by thy music stricken mute, / Die and be turn'd into a lute» («Я хотел бы весь обратиться в слух <...> / чтобы твоя музыка поразила меня немотой, / я бы умер и превратился в лютню»). В стихотворении «Julia's voice» уже сам голос возлюбленной становится музыкой, даже когда она не поет.

Однако цвета, запахи и звуки не существуют сами по себе. Они не просто разрозненные элементы картины мира, они помогают поэту создать ее как целостность. Все образы подчинены организующей теме – теме куртуазной любви. Иными словами, мир поэта является таким красочным, звучным и благоухающим, потому что это мир, увиденный глазами влюбленного лирического героя. Мироздание осознается поэтом как универсальная книга, он является творцом собственной Вселенной, но ни на минуту не забывает о том, что эта Вселенная – пространство художественного произведения. Именно поэтому поэтический мир Геррика предстает как организованное пространство знаков. Он использует различные знаковые системы: так, особым языком являются слезы, язык цветов тоже играет немаловажную роль и образует особый текст в рамках творчества Геррика и, наконец, всевозможные элементы, детали, связанные с образом возлюбленной – это также особая знаковая система. Принцип, провозглашенный Герриком, – «Art Above Nature» – сполна реализуется в его творчестве. Созданная им идиллическая Вселенная, как и любая барочная модель мира, содержит в себе противоречия. Но противоречия эти состоят не в трагичности человеческого существования, как, например, у Донна, а в нарочитом предпочтении естественной природе искусственности и искусства, в торжестве иллюзии над реальностью.

Литература

1. Бородицкая, М. Роберт Геррик. Стихи / М. Бородицкая // Иностранная литература. – 2007. – № 2. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/inostran/2007/2/ge5.html>
2. Горбунов, А.Н. Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников / А.Н. Горбунов. – Режим доступа : <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/gorbunov-poeziya-donn-dzhonson>
3. Лукьянов, А. Английские поэты XVII–XVIII веков. Переводы. Роберт Геррик / А. Лукьянов. – Режим доступа : http://page.divo.ru/lukas/perevod/F_EP2.html

О.Г. Манько (Могилев, Беларусь)

«ТРАГИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ» КНЯЗЯ МЫШКИНА (РОМАН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»)

Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода.

Евангелие от Иоанна, 12:24

Ф.М. Достоевский – уникальнейшее явление в истории русской культуры. Его произведения вызывали и вызывают огромный читательский и научный интерес во всем мире. Литературоведы, философы, психологи, политологи и в начале XXI века продолжают открывать в творческом наследии писателя возможности для новых исследований и новых оценок.

Как известно, в романе «Идиот» Достоевский предпринял попытку изобразить «положительно прекрасного человека». «Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь, – писал он своей племяннице С.А. Ивановой. – Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение положительно прекрасного – всегда пасовал. Потому что это задача безмерная» [1; 28, 251].

Долгое время в научной литературе, посвященной роману «Идиот», бытовало мнение, что образ князя Мышкина – это творческая неудача писателя. Достоевского упрекали в том, что

деятельность его «положительно прекрасного» героя безрезультатна. «Князь никого не сумел спасти и только себя погубил», – считал Г.С. Померанц [2, 295]. «Князь-Христос <...> оказался не только не нужен людям, но и опасен, вреден для них!» – утверждал М.С. Гус [3, 343]. «Он мучит их состраданием и терзает любовью. Хочет спасти, но губит и гибнет сам», – писал К.В. Мочульский [4, 406]. Подобные мысли высказываются порой и в некоторых современных публикациях. В этой связи возникает задача с большим доверием отнестись к этическим и эстетическим принципам Достоевского, что позволит объективно оценить образ главного героя его романа «Идиот».

Исследователи всегда подчеркивают, что писатель показал в произведении трагедию добра и красоты в обществе, пораженном язвой социального неравенства и собственнических отношений. Символизируют эту трагедию душевная болезнь князя Мышкина и гибель Настасьи Филипповны. Однако сам Достоевский считал, что «нельзя оставлять читателя при одной только грязи текущего». Его романы с их открытыми финалами указывают на устремленность автора в будущее, поистине выстрадавший оптимизм и веру в возможности человека. Как справедливо заметил В.Б. Шкловский, Достоевский всегда вскрывает «неизбежность катастрофы старого мира» и озабочен «трудностью создания нового жизнеописания». Трудностью, но не обреченностью. И роман «Идиот» в этом отношении не исключение.

«Трагическим экспериментом» называют исследователи попытку Раскольникова создать новое жизнеотношение. Однако эта формула в полной мере применима и к поступкам Мышкина [6, 41]. Моделью «трагического эксперимента» стала для князя история с Мари. В швейцарской деревушке ему удалось способствовать выработке нового жизнеотношения у людей, прежде всего у юного поколения. Это дает герою основания надеяться на успех и в России: «Теперь я к людям иду. <...> Я положил исполнить свое дело честно и твердо» [1; 8, 64]. Во время первой встречи с Епанчинными он признается, что имеет в жизни определённую цель. По поводу рассказов Мышкина Аделаида замечает:

« – Это все философия <...> вы философ и нас приехали поучать.

– Вы, может, и правы, – улыбнулся князь, – я действительно, пожалуй, философ, и кто знает, может, и в самом деле мысль имею поучать... Это может быть; право, может быть» [1; 8, 51].

Следует подчеркнуть, что Достоевский пишет не утопический роман, где идеологические установки автора и героя сравнительно легко и быстро реализуются на практике. С.Н. Булгаков [7] и Вяч. Иванов [8] еще в начале XX века назвали писателя создателем особого жанра – романа-трагедии.

Как в швейцарской истории нравственное преображение людей связано с болезнью и смертью Мари, так и в России успеху дела князя предшествует его физическая гибель. Мышкин, успокаивающий потерявшего рассудок Рогожина, предчувствует и свою участь: «Какое-то совсем новое ощущение томило его сердце бесконечною тоской» [1; 8, 506–507]. Это томление, «бесконечная тоска» сродни состоянию Христа, которое он испытывал в Гефсиманском саду накануне ареста. Судьба князя становится тем «зерном», которое «принесет много плода» лишь в том случае, если, «падши в землю, умрет». «Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» (Иоанн. 12: 25). «Ибо нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Иоанн. 15: 12–13). Такое «совершенно сознательное и никем не принуждаемое самопожертвование всего себя в пользу всех» есть, по мнению Достоевского, «признак высочайшего развития личности, высочайшего её могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли» [1; 5, 79].

В период работы над романом мысль о возможностях героя и результатах его поступков занимала писателя постоянно. В подготовительных материалах есть соответствующие записи: «Бессилие помочь. Цепь и надежда. Сделать немного» [1; 9, 241]. И далее еще раз: «Звучать звеном. Сделать немного» [1; 9, 270]. Достоевский, таким образом, с самого начала не собирался поражать читателей высокой эффективностью действий своего героя (всех спас, все устроил, как, например, Рахметов в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?»). Сделать немного, но все-таки сделать так, чтобы его деяние стало связующим звеном в цепи надежды, – именно такую задачу ставил писатель перед главным героем романа «Идиот». Результатом деятельности Мышкина, по замыслу автора, должно стать влияние, которое он оказал на соприкасавшихся с ним людей, т.е. цепная реакция добра.

Достоевский осторожно и ненавязчиво указывает на несомненные положительные итоги «трагического эксперимента» князя. Главным итогом, как и в истории с Мари, становится глубокое нравственное воздействие Мышкина на молодое поколение. В подготовительных материалах к роману сказано, что его, это поколение, в произведении представляет Коля

Иволгин [1; 9, 280]. В эпилоге говорится, что «Коля был глубоко поражен происшедшим; он окончательно сблизился с своею матерью. Нина Александровна боится за него, что он не по летам задумчив; из него, может быть, выйдет человек хороший» [1; 8, 508]. Другой представитель нового поколения – Вера Лебедева. Из-за произошедшего с Мышкиным, которого боготворила, она «была поражена горестью до того, что даже заболела» [1; 8, 509]. Но судьба князя Мышкина в душах юных героев вызывает не чувство трагической безысходности. «По поводу все той же истории с князем» [1; 8, 509] начинают формироваться новые человеческие связи, причем там, где прежде представить их было невозможно. Речь идет о связях, установившихся с Колей Иволгиным и Верой Лебедевой у Евгения Павловича Радомского. Это свидетельствует о том, что «преображение» коснулось и этого героя. А если принять во внимание религиозную символику имени Веры Лукьяновны (Лукьян – от греч. «светлый»), то завязывающиеся отношения между героями можно расценивать как намек на начавшийся процесс обретения скептиком Евгением Павловичем «почвы».

Мышкин способствовал нравственному возрождению и Настасьи Филипповны. Не случайными оказываются ее имя – Анастасия (греч. «воскресение») и фамилия – Барашкова (напоминание о жертвенном агнце). Встретив князя, уверовав в реальную возможность добра, она духовно воскресла, ступила на путь спасения от гордыни и претензий к людям (все подлецы и все передо мной виноваты), научилась думать не только о собственной боли и принесла себя в жертву: сознательно пошла «под нож» к Рогожину, чтобы не мешать, как она думала, счастью Мышкина.

Однако светлый, трогательный и в то же время трагический образ «положительно прекрасного человека» должен был, по замыслу Достоевского, оказать влияние не только на романых героев, но и на читателей, ведь именно в этом в конечном счете состоит главная цель искусства. Трагическая судьба князя Мышкина была призвана вызвать в душах людей чувство жалости, боли и сострадания, которые, в свою очередь, ведут к «возбуждению нравственного импульса», «очищению духа», то есть к катарсису.

Таким образом, трагическая судьба «положительно прекрасного человека» говорит не о провале высокой идеи Достоевского, а о четкой и продуманной позиции автора, обусловленной его религиозными и эстетическими взглядами, а «трагический эксперимент» героя романа «Идиот» можно по праву назвать творческим достижением писателя.

Литература

1. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972–1984.
2. Померанц, Г. Князь Мышкин / Г. Померанц // Открытость бездне. Встречи с Достоевским. – М., 1990. – С. 255–301.
3. Гус, М. «Идиот» / М. Гус // Идеи и образы Ф.М. Достоевского. – М. : Худож. лит., 1962.
4. Мочульский, К. «Идиот» / К. Мочульский // Гоголь. Соловьёв. Достоевский. – М., 1995. – С. 384–409.
5. Кунильский, А.Е. Опыт истолкования литературного героя: (роман Ф.М. Достоевского «Идиот») / А.Е. Кунильский. – Петрозаводск : ПетрГУ, 2003.
6. Булгаков, С.Н. Русская трагедия / С.Н. Булгаков // Тихие думы. – М. : Республика, 1996.
7. Иванов, Вяч. Достоевский и роман-трагедия / О Достоевском : Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг. – М., 1990. – С. 164–193.

З.П. Мельнікава (Брэст, Беларусь)

ФІЛАЛАГІЧНЫ ФАКУЛЬТЭТ І СУЧАСНАЯ АДУКАЦЫЙНА-ГУМАНІТАРНАЯ ПАРАДЫГМА

Філалагічны факультэт – адзін са старэйшых і аўтарытэтных факультэтаў нашай установы, у межах якога ў свой час былі запачаткаваны два іншыя – гістарычны і факультэт замежных моваў. Дасягненні прафесарска-выкладчыцкага і студэнцкіх калектываў з году ў год значныя, вядомыя не толькі ў нашым універсітэце, але ва ўсіх гуманітарна-філалагічных і педагогічных сферах і асяродках Беларусі. Асветна-культурныя традыцыі факультэта закладзены нашымі настаўнікамі, старэйшымі сябрамі. Слуганню асвеце, філалогіі, Бацькаўшчыне прысвяцілі сваё жыццё У.А. Калеснік, Я.А. Чарняўская, Г.М. Малажай, А.А. Майсейчык, В.Я. Зарэцкая-Ляшук, І.А. Шумская, М.П. Лукашук, В.М. Емельяновіч, іншыя, якія

для сённяшніх студэнтаў сталі ўзнёслымі і прыгожымі легендамі. Яны ўзнялі філалагічна-адукацыйную навуку на высокі прафесійны ўзровень.

Знакавай падзеяй для развіцця і станаўлення навукова-філалагічнай навукі і асветна-культурнай прасторы ў БрДУ імя А.С. Пушкіна стаў факт, асабліва важны на той час для рэгіянальнага педінстытута ў Брэсце: у 1983-м годзе першым яго прафесарам стаў вучоны-гуманітарый, літаратуразнавец Уладзімір Калеснік. Больш за трыццаць год (з 1954 па 1988 гг.) ён кіраваў кафедрай беларускай літаратуры, сваім навукова-прафесійным аўтарытэтам уплываў на станаўленне беларускай філалогіі не толькі на факультэце, а ўвогуле на Беларусі. Яго навукова-літаратурныя публікацыі, манаграфіі-даследаванні “Паэзія змагання” (1959), “Час і песні” (1962), “Зорны спеў” (1975), “Ветразі Адысея” (1977) былі выдатным прыкладам для калег і ўзорам для шматлікіх вучняў ужо ў 50–70-я гады. Як асоба, як выбітны асветнік і культурны дзеяч У. Калеснік вызначальна ўплываў на пашырэнне гуманітарнай сферы ва ўніверсітэце, у горадзе Брэсце і ва ўсім Берасцейскім рэгіёне. Яго пазнейшыя літаратурна-даследчыя кнігі “Лёсам пазнае”, “Тварэнне легенды”, “Усё чалавечае” і некаторыя іншыя сталі для ўсяго айчыннага літаратуразнаўства 80–90-х гадоў узорам навуковай і метадалагічнай кампетэнтнасці. Пры прафесійнай і маральнай падтрымцы У. Калесніка следам за ім філалагамі-беларусазнаўцамі сталі яго маладзейшыя калегі і вучні – А.А. Майсейчык, Г.М. Малажай, В.Я. Зарэцкая, Ц.Б. Ліякумовіч, В.М. Емельяновіч, У.А. Лебедзеў, Ю.В. Паталкоў. Прафесар У. Калеснік стаў заснавальнікам першай навуковай гісторыка-літаратуразнаўчай школы на філалагічным факультэце. У 80–90-я гады склаліся навуковыя школы яго вучняў: літаратурна-метадычнага пад кіраўніцтвам прафесара В.Я. Зарэцкай і лінгва-дыдактычнага пад кіраўніцтвам прафесара Г.М. Малажай.

Набыткі навуковых філалагічных школ Брэсцкага ўніверсітэта прызнаныя і высока ацэнены на дзяржаўным узроўні. Калектыў выкладчыкаў-літаратараў неаднойчы станавіўся пераможцам рэспубліканскага конкурсу “Нацыянальны падручнік” на стварэнне праграмаў і вучэбных дапаможнікаў па беларускай літаратуры, што сведчыць пра неаспрэчную прафесійнасць, высокую кваліфікацыю іх аўтараў. Выкладчыкі-філалагі факультэта па даручэнні Міністэрства адукацыі яшчэ ў 90-я гады стварылі цэлыя вучэбна-метадычныя комплексы па роднай літаратуры, вучэбныя дапаможнікі па беларускай мове, рускай літаратуры для вучняў і настаўнікаў школ Беларусі. Зараз працягваецца супрацоўніцтва выкладчыкаў-філалагаў з Нацыянальным інстытутам і Міністэрствам адукацыі па далейшым забеспячэнні агульнаадукацыйных устаноў Беларусі неабходнымі вучэбна-метадычнымі выданнямі.

Дасягненні сённяшняга прафесарска-выкладчыцкага калектыву сведчаць аб трываласці гуманітарна-асветных традыцый, закладзеных старэйшым пакаленнем навукоўцаў філфака, аб усведамленні адказнасці кожным выкладчыкам за нястомнае павышэнне кваліфікацыі, навукова-дасканаласць валодання прафесіяй. Акрамя галоўнай і асноўнай місіі – якаснай падрыхтоўкі настаўнікаў-філалагаў, педагогаў, гуманітарыяў, лінгвістаў і літаратуразнаўцаў, – факультэт выконвае функцыю знанага ў рэспубліцы навукова-асветнага і гуманітарнага асяродка. Паспяхова вучобе, выхаванню грамадзянскасці, любові да прафесіі, цікавасці да шырокіх гуманітарных ведаў многіх пакаленняў студэнцкай і вучнёўскай моладзі спрыяе эфектыўная сістэма адукацыйна-выхаваўчай, асветна-культурнай працы, якая творча рэалізуецца праз супрацоўніцтва выкладчыцка-кафедральных калектываў з органамі студэнцкага самакіравання, з перадавымі настаўнікамі-прадметнікамі Берасцейшчыны, з раённымі аддзелаў адукацыі вобласці. Ужо традыцыйным стала правядзенне штогадовых міжнародных студэнцкіх навуковых канферэнцый, выданне па іх выніках зборнікаў навуковых прац маладых філалагаў. Выкладчыкі факультэта ставяць мэту – зацікавіць таленавітую моладзь даследчыцкай працай і далучыць да філалагічных, педагогічных навук самых здольных і дапытлівых.

Эфектыўна і ў вялікім аб’ёме праводзіцца асветна-выхаваўчая і прафарыентацыйная праца пры факультэцкіх “Рускім культурна-адукацыйным цэнтры імя А.С. Пушкіна”, адукацыйным цэнтры імя У. Калесніка, вучэбнай фальклорна-краязнаўчай лабараторыі. Па-ранейшаму важную, а часта і вызначальную ролю ў жыцці і працы калектыву адыгрывае асоба выкладчыка, які сам павінен быць прыкладам Настаўніка, вучонага, творцы для сучаснай моладзі. Філалагічнаму факультэту ў гэтых адносінах шанцуе: па волі лёсу з 1996-га года на факультэце працуе М.І. Мішчанчук, вядомы беларускі літаратуразнаўца, педагог-метадыст, крытык, паэт, перакладчык, аўтар і сааўтар шматлікіх манаграфій, кніг, артыкулаў, падручнікаў для вучняў сярэдняй школы, студэнтаў-філалагаў, настаўнікаў беларускай і рускай літаратуры. Прафесар М. Мішчанчук пасля пераезду з Мінска ў Брэст хутка стаў аўтарытэтным і вартым прыкладам для калег, любімым выкладчыкам брэсцкіх студэнтаў,

арганізатарам многіх навуковых форумуў высокага рангу, паспяховай навукова-даследчай працы. Ён з'яўляецца навуковым кіраўніком многіх магістрантаў і аспірантаў Брэсцкага ўніверсітэта і некаторых іншых ВНУ нашай краіны.

На філалагічным факультэце з другой паловы 90-х гадоў прафесар М. Мішчанчук працягвае навукова-арганізацыйную дзейнасць, асновы якой былі закладзены У. Калеснікам, В. Ляшук-Зарэцкай, Г. Малажай, Ц. Ліякумовічам, А. Майсейчыкам. З асобай М. Мішчанчука, яго навукова-даследчай, вучэбна-метадычнай дзейнасцю на факультэце паболела ўніверсітэцкага акадэмізму, прафесійнай філалагічнай дасведчанасці і грунтоўнасці. Менавіта пад кіраўніцтвам прафесара М. Мішчанчука на факультэце на працягу пяці год працаваў адзіны ў Брэсцім дзяржаўным універсітэце імя А.С. Пушкіна Савет па абароне кандыдацкіх дысертацый, а яго членамі былі выкладчыкі-літаратуразнаўцы факультэта. Вучні і паслядоўнікі прафесара М. Мішчанчука сёння ў пераважнай большасці сталі кандыдатамі філалагічных навук, дацэнтамі і паспяхова працуюць у нашым універсітэце. Гэта – С. Шчэрба, В. Смаль, Л. Скібіцкая, Н. Дамброўская, К. Сальнікава. Вядома, што навуковая школа – гэта не толькі вызначанае кола праблем, якія глыбока распрацоўваюцца асобным вучоным і яго навуковым калектывам. Школа – гэта вучні і наступнікі, якія годна працягваюць справу настаўнікаў. Нашыя навукова-філалагічныя дасягненні, што вельмі важна, разбураюць стэрэатыпнае ўяўленне аб правінцыйнай вышэйшай навуковай установе і ўзроўні развіцця ў ёй навукі.

Сёння мы перажываем час, калі гуманітарныя навукі, мякка кажучы, запатрабаваныя не ў першую чаргу, хоць многа гаворыцца аб гуманізацыі ўсіх сфер грамадскага жыцця, і найперш – адукацыйнай. Яна, несумненна, павінна мець сацыякультурную мадэль і адкрываць магчымасці для шырокай гуманітарнай падрыхтоўкі студэнтаў. Аднак часта мы бачым, як гуманітарна-адукацыйнай сферы зусім неапраўдана прапаноўваюцца вытворчыя, тэхнакратычныя падыходы. Яшчэ ў канцы 80-х гадоў на сустрэчы з берасцейскай моладдзю ў аблвыканкаме У.А. Калеснік паставіў пытанне: “На якім станку робіцца сумленне, пачуццё ўласнай годнасці, гуманістычная ўражлівасць ці хоць бы сціпласць і ветлівасць?..” І сам адказаў: “Такім цудоўным станком з’яўляюцца зносіны. На гэтым станку мы якраз і працуем, і той факт, што мы слухаем адны другіх, не абражаем... даказвае плённасць нашай працы па абнаўленні душ, вызваленні ад няведання, нецярпімасці”.

Філфак, як ніякі іншы факультэт універсітэта, балюча адчувае і перажывае рэфармаванне школы, разбуральныя наступствы дзяржаўнага двухмоўя, якое, на жаль, часта ператвараецца ў рускае аднамоўе. Я пераканана, што час неабачліва перакошаных адносін да беларусазнаўства, філалогіі, як увогуле гуманітарных навук, павінен закончыцца. Заўсёды, нават у застойныя савецкія часы, на розных узроўнях ствараліся спрыяльныя ўмовы для развіцця гэтых навук. Ніколі грамадства не сумнявалася, што гуманітарыі працуюць на будучыню, фарміруючы светапогляд і светаразуменне пакаленняў моладзі. Пытанні, як выхаваць новыя годныя пакаленні (бо якімі яны будуць, такой будзе і Беларусь), як планаваць будучыню, як выйсці на дабрыню і стваральнасць з драматычнай жыццёвай і грамадскай сітуацыі, паняцці патрыятызму, ахвярнасці, грамадзянскасці, высакароднасці, – не такія ўжо і абстрактныя. І найперш гуманітарыі нясуць за гэта высокую адказнасць перад будучыняй.

Мяжа стагоддзяў і пачатак новага, XXI стагоддзя, сталі эпохай глабалізацыі, што, на жаль, прывяло да адхілення на другі план культурна-гуманістычных, вечных хрысціянскіх ісцін, універсальных агульначалавечых каштоўнасцей. У наш час на першы план вылучылася прагматыка ў шырокім сэнсе, у тым ліку і навуковая. Сучаснае цывілізаванае грамадства запатрабавала ў першую чаргу хуткаэфектыўныя навуковыя тэхналогіі, прыкладныя дысцыпліны і метадалогіі, што забяспечваюць аператыўныя матэрыяльна-тэхнічныя вынікі. У складаным мультыкультурным свеце адбываюцца сацыяльныя зрухі, асіміляцыйныя працэсы. У пастчарнобыльскую эру ўзнікла пагроза знікнення беларускай мовы, а значыць беларускай культуры, этнаса і народа.

У новых умовах павінна ўдакладняцца і карэктывацца парадыгма гуманітарных навук, у тым ліку і філалагічнай, літаратуразнаўчай. На сучасным этапе актуалізуюцца даследаванні беларускай мовы і літаратуры ў сістэме іншых славянскіх моваў, літаратур і культур. Нягледзячы на шчыльную інфармацыйную запоўненасць сённяшняй сацыякультурнай прасторы, літаратура была і будзе заставацца побач з іншымі відамі мастацтва важным складніком духоўнага стану грамадства, неадменным чыннікам гуманітарнага развіцця асобы. Сёння, магчыма, як ніколі раней, неабходна абгрунтаваць самакаштоўнасць беларускага мастацтва, літаратуры, культуры, традыцыйных духоўных каштоўнасцей беларускага народа, без якіх шмат страціць сусветная полікультурная прастора. Айчынныму літаратуразнаўству

неабходна засяродзіцца на распрацоўцы ўніверсальнасці катэгорыі сакральнага ў літаратурна-мастацкай прасторы, на асэнсаванні яго аксіялагічнай сутнасці.

Беларуская гуманітарная думка, у тым ліку і літаратуразнаўства, яшчэ не выказаліся вычарпальна аб мультыкультуралізме як філасофскай ідэі прапаганды сацыяльнай салідарнасці. У беларускім грамадстве заўсёды пытанні пашырэння функцыянавання роднай мовы і літаратуры, на жаль, штучна палітызаваліся. Пры сённяшнім двухмоўі на Беларусі, пры дамінаванні рускамоўнай прасторы, відавочна, што ідэя мультыкультурнасці павінна мець нацыянальныя варыянты рэалізацыі, асабліва, калі ўлічыць, што беларуская мова сусветнай арганізацыяй ЮНЕСКА аднесена да асуджаных на знікненне нацыянальных моваў. Магчыма, у якасці альтэрнатывы філасофскай ідэі мультыкультуралізму беларускім гуманітарыям варта прапанаваць для рэалізацыі дыскурсы полікультуралізму ці нават дамінантнай беларускакультурнай гегемоніі.

Філолагам-літаратуразнаўцам варта звярнуцца на новым навукова-метадалагічным узроўні да малазапатрабаваных у мінулыя дзесяцігоддзі даследчых праектаў: літаратура – культура – соцыум, да вывучэння беларускай літаратуры ў сістэме іншых відаў мастацтва. Гэта будзе садзейнічаць актуалізацыі нацыянальных духоўных каштоўнасцяў у сучаснай грамадскай свядомасці. І вельмі важна актыўней і шырэй далучаць студэнцкую моладзь да нацыянальных і агульначалавечых мастацка-культурных здабыткаў, да навукова-гуманітарных даследаванняў, якія маюць для маладых спецыялістаў як прафесійнае так і светапогляднае значэнне – у станаўленні асобы, яе грамадзянскасці і полікультурнасці.

Прышоў час задумацца, што якасць адукацыі і выхавання звязаны з больш актыўным далучэннем маладога пакалення да вечных хрысціянска-культурных каштоўнасцяў. На маю думку, неабходна больш намаганняў прыкладаць на выхаванне ў нашай моладзі і сямейных каштоўнасцяў, нацыянальных традыцый, яны таксама павінны быць з разраду вечных гуманістычных арыенціраў. Неабходна да канца ўсвядоміць важную ісціну, сфармуляваную класікамі, беларускімі мыслярамі XX стагоддзя, ад Купалы да Быкава, што галоўная ўмова і вырашальны фактар суверэннасці – нацыянальная ідэя, нацыянальная свядомасць. Менавіта гэтая ідэя здаўна была і застаецца гарантам прагрэсу для соцень нацый свету, у тым ліку – самых магутных. Нацыянальная ідэя, культура, мова, нацыянальная канцэпцыя агульнажыцця – вось тое, чым мы, беларусы, цікавы свету. Гэта – вечныя, Богам дадзеныя нашаму народу каштоўнасці, якія нельга страціць у сучасным полікультурным свеце.

Н.И. Миценчук (Брест, Беларусь)

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ПОЭЗИЮ В. КОРОТКЕВИЧА: К ПРОБЛЕМЕ БЕЛОРУССКОГО АКМЕИЗМА

Читаю и перечитываю стихотворения Владимира Короткевича и задумываюсь над вопросами: почему ему, поэту, повезло меньше в признании, чем ему же, прозаику?, какие особенности «выделяют» его стихотворные вещи из тысяч других? Ответ на эти вопросы не может быть однозначным, но вместе с тем не может не заключать в себе такую составляющую, как яркость, необычность красок и звуков, слов и словосочетаний. Индивидуальный стиль Короткевича – это новогодняя елка, украшенная многочисленными игрушками, сияющая переливающимися цветами радуги:

Лісце

Восень прайшла пералескамі,
Па няголеным ржышчы ніў,
Чырвонымі арабескамі
Лісце ўраніў.

* * *

Струменьчыкам тонкім лісце.
Медзь на азёрах сплывае,
Сум у небе імглістым...
Як песня, з галін злятае
Лісце, лісце,
Залатое лісце,

Сто лісцяў,
Дзесяць лісцяў,
Ліст [1, 36].

Поэт может создать запоминающийся образ спящей реки одним ярким звукообразом («Ціха цмокае ў сне рака»), сравнить уже на основе пространственных, объемных ассоциаций ежа с серым клубком («Вожык, як шэры клубок»), неожиданно возникшую перед путником ель с бабой Ягой («Не яліна, а баба-яга») и, наконец, на основе очень отдаленных ассоциаций увидеть в образе ночной совы с горящими глазами «диво-змею» («Не сава, а дзіва-змья» – «Лясная казка»). А вот эти ярчайшие, живописные строки напоминают и есенинские, и гумилевские, свидетельствуют о том, что белорусская литература и в 1920-е, и в 1960-е годы перенимала опыт акмеистов и имажинистов в создании необычной образности, в очеловечивании (и дело тут не в самих метафорах и олицетворениях, а в том, что это была творческая установка, концептуальный подход к изображению предметного мира как живого существа) всего, что окружает людей. Читаю строки стихотворения «Месяц заснуў на коміне хаты, / Кінуў адбітки на люстры вады. / Дрэвы густыя ў бліскучых латах, / Як вартавыя, вартуюць сады». И крамольная мысль формируется в голове: «А может, строки эти, как многие другие, в том числе других авторов – Р. Бородулина, Г. Буравкина, А. Сербантовича – представителей филологического поколения являют собой народу пример живучести акмеизма не только в 1920-е, но и в 1960-е и последующие годы?» (Стихотворение В. Короткевича было опубликовано в 1960 году). И не только акмеизма, но и имажинизма к нему в придачу? Назовем проявления примет этих модернистских течений неоакмеизмом и неоимажинизмом. Однако от введенных в обиход обновленных терминов сущность явления не изменится: белорусская поэзия и во второй половине XX столетия ориентировалась на достижения мировой классики, учитывала опыт и Сергея Есенина, и Николая Гумилева, и поклонника их таланта (особенно первого автора), написавшего в 20-е годы «Письма к собаке» («Лісты да сабакі»), столь близкие общим пафосом, трагическим настроением «Песне о собаке», и в 1930 г. арестованного сталинскими «крестоносцами» и высланного за пределы Беларуси.

А теперь, чтобы не быть голословными в разговоре о несомненной типологической схожести поэзии особенно раннего Короткевича с поэзией русских акмеистов, в частности Николая Гумилева, сравним два стихотворения названных авторов. В основе сравнения – оценка неожиданности тропов, степень «оживления» неживого. Стихотворение Короткевича представляем читателю в сокращенном виде, без последних двенадцати строк, в которых описание переводится в другой, исповедальный план об утраченной любви. Выше мы цитировали четыре начальные строки произведения, а потому процитируем следующие за ними четыре:

Ў цьмянае поле гляджу з-пад далоні,
Польмя бухае, нібы ў трубу.
Коні начлегу, ружовыя коні
Месяца іскры з травой скубуць [1, 75].

А вот строки стихотворения Гумилева «Неаполь»:

И, как птица с трубой в клюве,
Поднимает острый гребень,
Сладко нежится Везувий,
Расплескавшись в сонном небе.
Бьются облачные кони,
Поднимаясь на зенит,
Но, как истый лаццарони,
Все дымит он и храпит.

Построим ряды необычных (экзотических) образов Короткевича и Гумилева и сравним, насколько велика в них степень неожиданности, единичны ли они в художественной практике (естественно, в соответствии с критериями начитанности, осведомленности автора статьи). Вот ряд образов Короткевича: «месяц», спящий «на коміне хаты»; «дрэвы ў бліскучых латах», словно стражи садов; «бухающее» в трубу пламя; «ружовыя коні», которые щиплют вместе с травой «месяца іскры». Получается пейзажная зарисовка сказочная, по-детски «картинная», а еще – словно нарисованная акварельными (преимущественно «теплыми», светлыми) красками. Кудесник слова, не меньший кудесник краски (ведь он прекрасно рисовал), Владимир Короткевич взглянул на мир сквозь розовые очки детского восприятия природы, превратил, казалось бы, привычные картины (ну и что с того, что месяц опустился ниже и чуть ли не

касается, а то и вовсе касается и трубы, и крыши?, какая экзотика в сцене – кони в ночном выпасе, «скубут» траву при спящем месяце?) в сказочные, даже в определенной степени лубочные. Явления действительности (лучше – ее картины) поэт «опредметил», свел до уровня «адамизма» – зрительного, чувственного, непосредственного, первичного восприятия. Встает после всего сказанного вопрос: «А кто-нибудь до Короткевича создавал подобные миниобразы?» Ответ следует незамедлительно: «Подобные образы – сфера деятельности, доминантная установка акмеистов и имажинистов». И лучшим подтверждением такого ответа могут быть процитированные строки стихотворения Гумилева.

Построим из них образный ряд: Везувий нежится, он подобен птице «с трубкой в клюве» – небо «сонное» – на зенит поднимаются «облачные кони» – вулкан спокоен (равнодушен) к этой красоте и, «как истый лаццарони», дымит и храпит. – Яркая необычная, сказочная картина, которую могут нарисовать разве что дети – фантазеры. «Кусочек» сказки о дымящейся горе с птичьим клювом и «облачных конях» (у Короткевича они розовые, как и у Есенина), который никто до Гумилева (почему-то у меня такая уверенность!) не смог придумать.

Владимир Короткевич – поэт-живописец, поэт-экспериментатор, поэт, в творчестве которого раннего периода выразительно проявились черты акмеистического и имажинистского стилей. Одновременно с ним подобным эклектическим (к двум названным составляющим надо добавить третью – признаками реалистического письма) стилем овладели Р. Бородулин, А. Сербантович и другие представители филологического поколения. А предшественниками их в нашей национальной литературе были Я. Пуца, Т. Кляшторный, Ю. Тавбин, В. Хадыко и другие поэты 1920–1930-х годов. А если еще более отдаленные от нас имена и времена припомнить, то Змитрок Бядуля – поэт и прозаик-эссеист, в отдельных произведениях Янка Купала – автор стихотворения «Поезджане», наполненного движением, разноцветными красками, звуками, образами-деталью – яркими, неожиданными («папаўзуха-завіруха / шэпча, шэпча штось на вуха», «цёмна, як у дамавіне»).

Поэты, художники, великие Мастера уходят от нас в вечность, оставляя после себя лишь воспоминания, которые третье, а тем более – четвертое поколения забудут, растеряют на ветрах столетий. А такие вот – тугие, сказочные, «адамистские», созданные Мастером и, к сожалению, никем не цитировавшиеся строки стихотворения, останутся и, возможно, когда-нибудь оживут:

Восень чырванню ліст памячае.
Ўдзень у горадзе пахне укроп...
Па шляхах пачарнелых дыбае,
З воза ўцёкшы, вясёлы сноп.
Сам такі таўшчэзны, пузаты.
Паяском перавіты ўвесь
Ў залацістым, прыгожым халаце,
З буйным чубам на галаве [1, 308].

Как и строки другого Мастера, жившего и творившего в начале XX века, насильно умершвленного сталинистами, – Николая Гумилева:

Так в далекой Сибири, где плачет пурга,
Застывают в серебряных льдинах мастодонты,
Их глухая тоска там колышет снега,
Красной кровью – ведь их – зажжены горизонты [2, 246].

Литература

1. Караткевіч, Ул. Збор твораў : у 8 т. / Ул. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1987. – Т. 1.
2. Поэзия Серебряного века. – М. : Дрофа, 2004. – Т. 1.

Е.А. Митюкова (Брест, Беларусь)

ТРАНСЛЯЦИЯ МОДАЛЬНОСТИ НАМЕРЕНИЯ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ЛАТИНОЯЗЫЧНОГО ТЕКСТА

Языковая модальность относится к универсалиям, представленным во всех языках мира. Еще в эпоху праязыкового единства она была составляющей грамматической категории предикативности, заключенной в сказуемом. Анализ природы и функций модальности

способствует выявлению особенностей языкового мышления в целом. В современной лингвистике модальность рассматривается как универсальная функционально-семантическая категория, непосредственно связанная с проблемой соотношения языка, мышления и действительности. В рамках различных подходов предпринимаются попытки определить семантический диапазон и лингвистический статус этой категории.

С позиций функциональной грамматики модальность можно определить как функционально-семантическую категорию (поле), объединяющую разнообразные средства выражения оценки говорящим связей и отношений действительности с точки зрения их характера, степени познаваемости или желательности [1, 10]. Г.А. Золотова выделяет три модальных плана, которые отличаются по семантико-синтаксическому статусу: 1) реальность / ирреальность отношения предикативного признака к действительности; 2) выражение отношения говорящего к высказываемому; 3) отношения волевого характера между субъектом, носителем признака и самим предикативным признаком [2, 175]. В связи с этим актуальным является, на наш взгляд, утверждение о том, что основной вопрос в учении о модальности – это определение видов модальных значений, составляющих содержание языковой категории модальности. Именно тщательное исследование разных видов модальных значений, как в отдельных языках, так и в межъязыковом плане, их накопление и классификация расширит представление о категории модальности в целом.

Ситуация намерения в научной литературе не представлена как отдельная модальная ситуация, однако мы дифференцируем ее в соответствии с суждением В.А. Плунгяна, который в сфере ирреальной модальности противопоставляет сферу возможности / необходимости и сферу желания, к которому, по его мнению, очень близко значение намерения, или «активного» желания (X хочет P и предпринимает усилия, чтобы сделать P). Показатели намерения, как и показатели желания, являются по своей семантике промежуточными между ирреальной и реальной сферой. При этом значение намерения имеет тенденцию возникать в качестве вторичного у предикатов «чистого» желания [3, 316–317]. Ситуация намерения является производным от значения оптативности, т. к. может быть охарактеризована как активное желание. Отличие намерения от желания – в креативности субъекта-агенса, который совпадает с субъектом модальной оценки. Намерение не является обязательным условием превращения действия ирреального в реальное.

Чаще всего модальность намерения в латинском языке выражает предикат **opto** в значении 'желать, стремиться что-либо совершить', семантика которого развилась из значения 'выбирать, избирать'. Сема намерения в латинских предикатах и предикативных конструкциях сочетается с дополнительными коннотативными оттенками, что влияет на сочетаемость в контексте. В этом смысле выявлена следующая дифференциация:

1) каузатор намерения:

- внутреннее побуждение, планирование совершения действия: **volo, opto, in animo est, cupio**;
- намерение, к осуществлению которого следует приложить усилия: **intendo, studeo, peto**;
- намерение, возникшее путем рассуждений: **cogito, consilium habeo**;

2) интенсивность намерения

- высокая степень: **cupio, studeo, peto**;
- средняя степень: **volo, opto, in animo est, intendo**;
- низкая степень: **cogito, consilium habeo**.

В русском и белорусском языках предикаты, с помощью которых осуществляется объективация значения намерения, входят в активный словарный фонд, который является общим для двух языков и обусловлен лингвистической общностью.

Наиболее употребительными предикатами намерения в русском языке являются глаголы **намереваться** ('предполагать, иметь намерение') и **собираться** ('решать, намереваться сделать что-либо'). Толковые словари отмечают данное значение в сочетании с неопределенной формой глагола. К ядерным предикатам также относится краткое прилагательное **намерен**, которое также в сочетании с инфинитивом активно реализует семантику соответствующего поля ('имею намерение, собираюсь что-либо сделать'). Ядро поля намерения в белорусском языке составляют лексемы **імкнуцца** и **намервацца**, которые наиболее характерно реализуют семантику активного делания, намерения, волевого характера, являются семантически нейтральными и эмоционально немаркированными. Лексемы **желать, хотеть / жадаць, хацець**, с помощью которых в ряде случаев реализуется соответствующая модальность, находятся на периферии поля, поскольку имеют первичное значение оптативности.

Переводческая стратегия предполагает дедуктивный подход к тексту: от осознания смысла текста к значению его отдельных компонентов. При восприятии и порождении текста в процессе перевода структурными опорами являются семантические доминанты, к которым относятся модальные предикаты, в том числе со значением намерения. Данные языковые единицы актуализируют фрагмент семантики текста, который в обязательном порядке должен быть транслирован в переводе. Как утверждает Р. Якобсон, «языки различаются между собой главным образом в том, что в них не может не быть выражено, а не в том, что в них может быть выражено» [4, с. 365]. И в этом смысле модальные операторы являются обязательными для репрезентации с помощью соответствующих единиц языка перевода.

Лексико-семантические группы, выражающие модальность намерения и необходимости, представлены в латинском, русском и белорусском языках распространенной системой предикативных единиц. Поскольку предикат обозначает ту часть суждения, которая определяет субъект, соответствующие глаголы и выражения в предложении выполняют функцию сказуемого, дифференцируя семантику высказывания и структуру предложения. Именно с них начинается трансформация и создание семантически эквивалентного и максимально равнозначного текста перевода. В латинском языке, который является «мертвым», модальное значение намерения реализуются с помощью установленного набора лексических средств. Регулярные интерлингвистические корреляты выявляются на основе сопоставления семантических полей, конститuentы которых фиксируются в толковых и переводных словарях. Согласно этому принципу определяются следующие переводческие соответствия.

В русском и белорусском языках, наряду с регулярными прямыми лексическими соответствиями, в процессе речетворчества могут использоваться также факультативные, окказиональные языковые средства, реализующие необходимый семантический потенциал в контексте. Соответственно в тексте перевода не всегда прослеживаются четкие интерлингвистические корреляции. Компетенция переводчика заключается в умении использовать все возможные ресурсы, чтобы не исказить семантику оригинала и сохранить самобытность и нормативность родного языка.

Для латинского причастия будущего времени активного залога со значением намерения (**Participium Futuri Activi**) отсутствуют тождественные грамматические корреляты в русском и белорусском языках. Регулярным способом перевода является описательная конструкция с использованием соответствующих лексических единиц. Однако для построения литературного высказывания во многих случаях необходимо применять окказиональные контекстуальные корреляты и обращаться к денотативному аспекту перевода, выражая значение внутреннего побуждения к действию.

Выбор способа перевода зависит также от особенностей функционирования причастия как именной формы глагола. Она обладает признаками прилагательного и глагола, что детерминирует выбор переводческих средств на уровне трансформации. Как форма, обладающая свойствами прилагательного и выполняющая функцию определения, причастие будущего времени может переводиться с помощью следующих конструкций русского и белорусского языков в сочетании с инфинитивом:

- причастие настоящего времени действительного залога в полной или краткой форме (рус. **намеревающийся, собирающийся, намерен**);
- придаточная определительная конструкция (рус. **который намеревается, собирается, стремится, желает** / бел. **які імкнецца, жадае, збіраецца, намерваецца**);
- прилагательное (рус. **готовый** / бел. **готовы**).

Необходимо отметить, что для белорусского литературного языка использование причастий настоящего времени действительного залога (**пішучы, жадаючы, гаворачы**) не характерно. Такие формы могут встречаться в языке науки и публицистики, что связано со стремлением к сокращению объема предложения. Поэтому в переводе на белорусский язык обычно используется придаточная определительная конструкция.

С другой стороны, причастие является формой глагола и в переводе может распадаться на два глагольных элемента. И в этом случае значение намерения может актуализироваться в переводе следующими способами:

- деепричастие несовершенного вида (рус. **собираясь, намереваясь, желая** / бел. **збіраючыся, намерваючыся, жадаючы**);
- отглагольное существительное (рус. **с намерением, в стремлении** / бел. **з намерам, у імкненні**);

- личная глагольная форма (рус. **намеревается, собирается, стремится, желает, предполагает** / бел. **намерваецца, збіраецца, імкнецца, жадае, мяркуе**).

Таким образом, модальное значение намерения дифференцируется с опорой на семантику оптативности с обязательным условием активности субъекта действия, направленности на объект и преобразованием потенциальной ситуации в фактическую. Средства выражения намерения в латинском, русском и белорусском языках характеризуются наличием лексических соответствий, используемых в процессе перевода. Специфическая грамматическая латинская форма, актуализирующая модальность намерения, не имеет коррелятов в русском и белорусском языках и переводится описательным способом.

Литература

1. Беляева, Е.И. Прагматика модальности / Е.И. Беляева // Функциональные, типологические и лингводидактические аспекты исследования модальности : тезисы докладов конференции / редкол. : Л.А. Бирюлин [и др.]. – Л. : Ленингр. отд-ние Ин-та языкознания, 1990. – 129 с.
2. Золотова, Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса / Г.А. Золотова. – 3-е изд., стер. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 366 с.
3. Плуноян, В.А. Общая морфология / В.А. Плуноян. – 2-е изд., испр. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 383 с.
4. Якобсон, Р. О лингвистических аспектах перевода / Р. Якобсон ; пер. с англ. Л.А. Черняховской // Избр. раб ; сост. и общ. ред. В.А. Звегинцева. – М. : Прогресс, 1985. – С. 361–367.

А.А. Морозова (Санкт-Петербург, Россия)

РОЛЬ ЛЕКСИКИ И ГРАММАТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ И НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ)

Язык не просто отражает мир человека и его культуру. Важнейшая функция языка заключается в том, что он хранит культуру и передает ее из поколения в поколение. Поэтому язык играет решающую роль в формировании личности, национального характера, этноса. В формировании личности носителя языка, национального характера задействованы все языковые средства, обычно не замечаемые и не осознаваемые человеком. Безусловно, основную культурную нагрузку несет лексика и фразеология. Особенно наглядно этот аспект представлен идиомами, пословицами и поговорками, то есть тем пластом языка, в котором сосредоточены результаты культурного опыта народа.

Количество и качество идиом, в которых отражается оценка человеческих качеств, можно считать показателем этических норм, правил социальной жизни, отношения нации через культуру и язык к миру. Сопоставляя идиоматические единицы русского и английского языков, можно увидеть, как эти нации относятся к миру, определить сходные и различные черты в национальном характере русских и англичан.

Такие качества, как *общительность и разговорчивость*, в русском языке чаще имеют отрицательную оценку: *И у стен бывают (есть) уши; Слово не воробей, вылетит – не поймаешь; Слово жжет хуже огня; Слово бело, да дело черно; Слова к делу не пришивают* и др. Но русский язык видит в этих качествах и некоторые положительные моменты: *За спрос не бьют в нос; Язык до Киева доведет; Слово толковое стоит целкового; Слово молвит – соловей поет*.

В английском языке общительность и разговорчивость представлена только устойчивыми сочетаниями с негативной оценкой: *Walls have ears; The floor is yours; Easier said than done; To ride a hobby-horse*.

В английской культуре высоко ценится *разнообразие и свобода взглядов, вкусов, поведения*, что и получило богатое языковое выражение: *It takes all sorts to make a world; Variety is the spice of life; Tastes differ; Every man to his taste; There is no accounting for tastes; One man's meat is another man's poison; Beauty is in the eye of the beholder* и др. В русском языке устойчивых выражений со сходной семантикой гораздо меньше: *Всяк по- своему с ума сходит; На вкус не найти единый образчик: кому нравится арбуз, а кому свиной хрящик; На вкус, на цвет товарища нет; Каждому свое*.

Специфически русской ценностью, нашедшей отражение в фразеологии, является *гостеприимство*. Гостеприимство и гостеприимность в русской культуре оцениваются как

положительно: *Чем богаты, тем и рады; Что есть в печи, все на стол мечи; Гостю щей не желей, а погуще налей; Гостю почет – хозяину честь; Гость на гостя - хозяину радость и др.*, так и (реже) отрицательно: *Незванный гость хуже татарина; Гость гостю рознь, а инога хоть брось* и др. В английской идиоматике гостеприимство как общественно значимая черта вообще не представлена.

Как отмечает П.Л. Коробка, в английском языке с более высокой, чем в русском, активностью в фразообразовании преобладают такие ценностные смыслы, как честность, осторожность, сдержанность, трудолюбие, профессионализм, ответственность, сдержанность в речи, бережливость, оптимизм, эгоизм, свобода личности, консерватизм, материальное благополучие, закрытость семейной жизни. В содержательной же области русской идиоматики преобладают такие ценностные понятия, как опытность, общительность, корпоративность, патриотизм, справедливость, гостеприимство [1, 132–133].

Русский язык неопровержимо свидетельствует о такой черте русского национального характера, как патриотизм, любовь к Родине. В русском языке имеется большое количество слов, обозначающих край, страну, где человек родился: *родина, родная сторона и сторонка, отчизна, отечество, край отцов, отчий край*. Устойчивы и регулярно воспроизводимы словосочетания *защита родины, защита (защитник) отечества, родина / отечество / отчизна в опасности, тоска по родине*, клишировались от регулярного употребления в речи сочетания *любовь к родине / отечеству / отчизне*. Для русского человека характерно очень личное и в словесном плане открытое эмоциональное отношение к *родине-матери, родине-матушке, святому отечеству*. Всем этим русским словам в английском языке соответствует одно нейтральное слово *country*. Правда, в английском языке есть слова *motherland* и *fatherland*, но они практически никогда не употребляются англичанами, когда речь идет о своей собственной стране. Слово *Fatherland* употребляется, когда речь идет о Германии, *motherland* (обычно в кавычках, подчеркивая иностранность этого слова, чуждость его контексту естественной английской речи) – о России. О своей стране русские говорят *наша страна*. Сказать по-русски о своей стране *эта страна* допустимо только в резко негативном контексте, подчеркивая, что говорящий не считает себя принадлежащим к России, например, *в этой стране жить уже невозможно*. У англичан принято говорить о своей стране *this country* «эта страна». Очевидно, что у англичан со своей страной более дистантные отношения, не такие интимно-близкие (сравним русские *родина-матушка, сторона моя родная*), что в целом укладывается в стереотипы соответствующих национальных характеров и объективно подтверждают их.

Пылкое выражение любви к родине не в духе англичан, но это не значит, что они не испытывают такого чувства. Просто английский язык пошел «другим путем». Этот путь заключается в том, что любовь к родине у британцев выражается через нескрываемую антипатию ко всему иностранному и к иностранцам. Соответственно, слова *foreign* и *foreigner* (иностранный и иностранец) имеют отрицательные коннотации.

Несомненно, слова, фразеологические единицы всех видов играют основную роль в реализации функции языка как орудия культуры и как средства формирования личности. Однако на формирование личности влияет и грамматика языка.

В русском языке в качестве обращения используются два личных местоимения *ты* и *вы*, в английском только одно – *you*. Возможность выбора в русском языке, когда *вы* может употребляться и для единственного числа (уважительная форма обращения), и для множественного, не может не влиять на отношения между людьми и на их характеры. Русское *ты* является «диагностическим» признаком хамства как социального явления, *ты* может оскорбить: «*Вы мне не тыкайте!*» Но русское *ты*, как заметил А.С. Пушкин, может и осчастливить: «*Пустое «Вы» сердечным «ты» она, обмолвясь, заменила*». Обращения на *ты* и *вы* могут представлять степень доверия, дружбы, близости: «*Я с ним на ты*». Пословица говорит «*Вы – это черти, а ты – это Бог*», как следствие, в русских семьях к родителям обращаются на *ты*.

Русским *ты* и *вы* английский язык противопоставляет регулярное безальтернативное употребление *you*, навязывая своему носителю формально официальные отношения. Никого нельзя оскорбить *you*, но нельзя и, «обмолвись», осчастливить. Так англоговорящие оказываются более вежливыми, но менее эмоциональными, чем русскоговорящие.

В русском языке имеется большое количество уменьшительно-ласкательных суффиксов: *-оньк- / -еньк-, -ушк- / -ышк-, -ушк- / -юшк-, -ик- / -ек-, -ечк-* и др., позволяющих передать тончайшие нюансы хорошего, доброго восприятия мира и отношения к нему. В английском

языке такие суффиксы практически отсутствуют (*bird* «птица» и *birdie* «птичка», *girl* «девочка» и *girlie* «девчушка» – это редкие исключения).

В русском языке уменьшительно-ласкательные суффиксы встречаются в именах – названиях людей: *девушка*, *девонька*, *девочка*, *девчушка*, *девчонка*, *девчоночка*, *девчушенька*, животных: *котик*, *коток*, *котейка*, *котеечка*, *котишка*, *котишечка*, *котишенька*, *собака*, *собачка*, *собаченька*, *собачушка*, неодушевленных предметов: *домик*, *ложечка*, *вилочка*, *сადочек* и др. В английском языке возможно лишь *little* или *dear little*: *little cat* «маленькая кошка», *dear little dog* «милая маленькая собака». Представить себе носителей английского языка, говорящих *dear little fork / spoon* «милая маленькая вилка / ложка» невозможно не просто потому, что в английском языке нет такого количества уменьшительно-ласкательных суффиксов, а потому, что этого нет в менталитете. А в менталитете нет, потому что нет в языке, англичане не приучены языком к таким «нежностям», поэтому и слынут среди русских людьми равнодушными и черствыми.

О более эмоциональном отношении к миру, об олицетворении этого мира свидетельствует наличие в русском языке категории рода, наделяющей все существительные, а значит и все предметы окружающего мира мужскими, женскими или нейтральными – «средними» – свойствами. Английские существительные могут иметь при себе определенный или неопределенный артикль: «Артикли разделяют имена на погруженные в очерченный мир вещей, лично знакомых, интимных по отношению к говорящему, и предметов отвлеченного, общего мира, отраженного в национальном языке» [2, 181]. Поэтому переводчику трудно передать по-английски эмоциональную драму рябины и дуба в популярной русской песне. Для англоговорящего человека важно только, одна ли это из многих рябин или та самая, о которой шла речь. Русский человек сострадает женщине (рябине) и мужчине (дубу), которые не могут соединиться.

Тенденция к повышенной эмоциональности у носителей русского языка, к так называемой переоценке (*overstatement*), в отличие от известной английской недооценки, недосказанности (*understatement*) проявляется и в пунктуации в употреблении восклицательного знака.

В русском языке восклицательный знак употребляется гораздо чаще, чем в английском, что, возможно, свидетельствует о большей эмоциональности и более открытом проявлении эмоций. В русском языке восклицательный знак ставится после обращения в любом жанре любого функционального стиля: *Друзья мои! Прекрасен наш союз... (А.С. Пушкин); Уважаемые пассажиры! Не отвлекайте водителя во время движения маршрутки! Дорогие сограждане!* и т.д. В английском языке в этих случаях ставится запятая.

В английском языке восклицательный знак употребляется преимущественно в агитационных, рекламных и политических текстах: *The Party's Women's organization – open to men too! Our Party headquarters at Cowley Street can help you. We are to help!* [*Партийная женская организация открыта и для мужчин! В штабе нашей партии на улице Коули вам могут помочь. Мы здесь для того, чтобы помогать!*].

Восклицательный знак в английском языке применяется также для привлечения внимания, вызванного переменах в информации: *Room change!! Room change!! now in room A 4 [Смена аудиторий!! Смена аудиторий!! Теперь в аудитории А 4]*.

Отметим, что по-русски два восклицательных знака не ставится никогда: или один, или три.

Таким образом, язык активно участвует в формировании определенных черт национального характера, которые, в свою очередь, находят выражение в коммуникативном поведении представителей различных лингвокультурных обществ.

Так, по замечанию И.А. Стернина, для коммуникативного поведения русских характерны такие особенности общения, как общительность, нелюбовь к этикетному, формальному общению; любовь к общению, в том числе и с незнакомыми; несдержанность в уровне проявления эмоций; искренность в общении; оценочность, любовь к высказыванию оценок людей и событий в процессе общения; тематическое разнообразие, наличие разных тем для общения, набор которых весьма широк и дает возможность обсуждать практически любые темы. В то же время для английского общения характерны такие доминантные особенности, как низкий уровень громкости; немногословие; высокий уровень самоконтроля в общении; эмоциональная сдержанность; высокий уровень бытовой вежливости; высокий уровень тематической табуированности общения, жесткая регламентация общения в большинстве ситуаций; большая роль письменного общения [3, 104–105].

Исследования в свете рассматриваемой проблемы чрезвычайно важны для понимания других культур, пробуждения интереса и уважения к ним, воспитания терпимости к чужим культурам.

Литература

1. Коробка, П.Л. Идиоматическая фразеология как лингводидактическая проблема: дис. ... канд. филол. наук / П.Л. Коробка. – М., 1998. – 150 с.
2. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М. : Просвещение, 1992. – 213 с.
3. Стернин, И.А. Коммуникативное поведение в структуре национальной культуры / И.А. Стернин // Этнокультурная специфика языкового сознания. – М., 2000. – С. 97–112.

Л.И. Мурзич (Гродно, Беларусь)

ПРОБЛЕМЫ СЕМЬИ И БРАКА В РОМАНЕ Э.СКОБЕЛЕВА «ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ»

К творчеству русскоязычного писателя Беларуси Э.М. Скобелева мы уже обращались [1]. В романе «Пересечение параллельных» [2], который автор назвал полифоническим, проблемы семьи и брака не менее важны, чем глобальные размышления автора и его героев о будущем человечества.

Вспомним Анну Ахматову, которая по-своему увидела трагедию настоящего и будущего: «Но матери сын не узнает, / И внук отвернется в тоске» [«Когда погребают эпоху»]. Многие понял во взаимоотношениях людей XX века и Александр Блок. В незавершенной поэме «Возмездие» присутствуют размышления поэта об истории и о собственной семье. Трагична судьба отца в этой поэме: XX век превращает в калек «достойных званья человека». Э. Скобелев также понимает, что в XX веке рушится привычный мир, терпит крах семья, страдает человек. Писатель в своем произведении размышляет о взаимоотношениях мужчины и женщины, о роли семьи в жизни человека. Много внимания автор уделил образу отца. Писатель здесь явно солидарен с Андреем Платоновым, который, как известно, считал, что отсутствие отца предопределяет судьбу ребенка. В романе Скобелева лишился отца Емельян Веренич (отец застрелился, узнав о нэпе); без отца оказались братья Михаил и Иван Вереничи (их отца в 1946 году убил предатель Жердецкий). Человеческая судьба, несомненно, связана с историей. Размышляя о семейной жизни деда, родителей Михаила и Ивана, Скобелев утверждал, что она была нарушена социальными катаклизмами, войной. Изображая семейную жизнь в послевоенные годы, обращаясь к современности, писатель Скобелев выступает против эгоизма и жестокости, прагматизма и цинизма, осуждает алкоголизм, который приносит страдания в семейную жизнь.

Для Скобелева очень важна эта триада: человек, семья, мир. Найти гармонию с миром, быть понятыми и услышанными и в семье, и в мире стремятся многие герои романа «Пересечение параллельных». На пути каждого героя возникает много трудностей. Кстати, и в «Минской тетради» Скобелев говорит о сложности человеческой жизни, об отсутствии взаимопонимания: «Да, нелегко на свете жить среди глухих...» [3, 54]; «Жить в мире нелегко крылатым среди бескрылых» [3, 89].

Сложны взаимоотношения в семье главного героя романа Михаила Веренича. Трудности в общении, по мнению Михаила, «оттого, что один неверно понимает или истолковывает слова и действия другого» [2, 486]. Михаил понял, как опасен в семье эгоизм. Супруга Валентина желала только получать, а Михаил уверен в том, что «получить – означает, прежде всего, дать...» [2, 165]. Герой как космическую трагедию воспринимает отчуждение в родном доме. Вместе с тем Михаил очень любит и жалеет своего несмышлениша Борьку, ради сына пытается наладить отношения с супругой. Человек совести и долга, требовательный к себе и к окружающим Михаил высказывает мысль об ответственности человека в браке, об окончательности его выбора. По мнению Михаила, чувство окончательности не позволит браку разрушиться, а окончательность – не что иное, как ответственность перед избранником или избранницей, и главное – ответственность перед детьми, которые, как верно заметил герой, должны иметь полноценную семью. Э. Скобелев декларирует необходимость общения человека с человеком, люди, по мнению писателя, нужны друг другу «как мерило всего мира, как отражение совести, как смысл и красота сущего, как посредник в общении со всем человечеством» [2, 162].

Важно заметить, что герой Э. Скобелева идет от человека к миру, к человечеству. Человек и мир едины, нельзя разрушать это единство. Как важно в этом мире сохранить семью, родственные отношения! Это понимают братья Вереничи. По их мнению, причина разрушения семьи в эгоизме человека. Новая эпоха пугает героев возросшим эгоизмом людей. О сохранении человечности в человеке говорят герои. Так, Иван замечает: «Каким бы ни было будущее, я не соглашусь, чтобы в человеке программировалось уменьшение человеческого» [2, 350]. Заметим, что Скобелев включил в повествование и мечты Михаила о семье будущего. Писатель явно испытывает влияние утопической литературы, когда вместе со своим героем представляет жизнь в общине, где пары живут в одинаковых квартирах, носят одинаковую одежду и обувь.... В мечтах Михаила люди имеют возможность заниматься своим духовным развитием, меняют род деятельности, не обременены воспитанием детей, которых отдают в детские сады, школы-интернаты в руки опытных воспитателей.

Любопытные мысли о значимости семьи высказывает Иван, семейная жизнь которого, к сожалению, не сложилась: «Святое дело – семья» [2, 348]. Герой понимает, что счастье семьи – результат труда, об этом забыли многие эмансипированные женщины, утратившие свои личностные качества. Будучи человеком ответственным, Иван утверждает: у мужчин и женщин есть права и обязанности. Герой вспоминает прошлое и напоминает, что «великие культуры Вавилона и Рима свалили развратом, культом эгоизма и осмеянием гражданского чувства» [2, 348]. Ивана не радуют многие перемены в современном обществе: «Разве миллионный город, однодетная семья и телевизор принесли счастье?» [2, 494]. Вместе с тем герой выступает за равенство мужчины и женщины, при этом говорит о новом равенстве – равенстве взаимного уважения, равенстве ответственности. Как врач, Иван понимает, что женская психика отличается от мужской. Герой с должным юмором высказывает свое пожелание: «Пусть женщина остается поэтическим цветком, чтобы мужчина не выродился в прозаическую муху» [2, 346]. Иван выступает против фальши в жизни, он возмущен прочитанной в журнале «Ванда» инструкцией об управлении супругом; говоря об эмансипации, замечает, что она снижает качество личности. Иван убежден в том, что общество будет процветать, если люди будут счастливы в семье, а семья, в свою очередь, не должна быть причиной неудовлетворенности, источником психических напряжений, расстройств, болей, разочарования... Иван стал достойным отцом для приемного сына Альфреда. Он «снял с робкой души все мучения, даровав неизвестное и неизведанное счастье спокойствия и нравственного порядка» [2, 138]. Альфреда, родной отец которого трагически погиб по причине пьянства, а мать предала сына, судьба наградила общением с человеком, от которого исходил свет.

Важное место в романе «Пересечение параллельных» занимают женские образы. Э. Скобелевым создана целая галерея женских образов. Это мать Михаила и Ивана Вереничей, учительница белорусского языка и литературы, счастливая в семейной жизни до войны и страдающая в военное лихолетье. Получив известие о смерти мужа, которое оказалось ложным, спасая детей, соединила свою судьбу с бухгалтером управы и была названа пособницей немцев. Она, по мнению Михаила, любила родную землю и свой народ... Застрелена во дворе школы неизвестными людьми. В «Минской тетради» в стихотворении «Итоги» Скобелев пишет о матери: «Но нет ее, лишь ветер впереди. / Как пусто без всевышнего судьи!» [3, 203]. Михаил вспоминает и мачеху, ее доброе сердце: «Кормила, обстирывала, обштопывала, никогда не попрекала» [2, 54]. Чуткое сердце этой женщины подсказывало и первую ошибку Михаила: женился на непутевой Раисе, которая родила ему слабую и незрячую Машутку, прожившую четыре месяца и восемнадцать дней. Фрагментарно представлена и бабушка Михаила Веренича. Он вспоминает о поездке с отцом в послевоенные годы в село бабушки. Боль этой женщины понял Михаил уже в зрелом возрасте. Ее односельчан, предателей Родины, судил отец Михаила. Ребенку запомнились черные фигуры вдов изменников Родины....

Много внимания уделил Скобелев в романе образу Валентины, жены Михаила, только на словах выступающей за равноправие мужчины и женщины. Валентина диктовала власть в семье, не понимала мужа, голова которого, по ее мнению, была забита «такими туманностями, как совесть, истина, человечество» [2, 265]. Весьма значимы в романе и образы женщин, окружающих Валентину. Это Муза Соломоновна, которая считает, что мужчина унижает женщину, поэтому она должна жить только для себя. В соответствии с этой теорией она и действует: принимает попеременно двух любовников с положением, следит за своей внешностью. Эмансипация привела к тому, что появились женщины, которые забывают о своем назначении, не ценят семью, некоторые из них прагматичны и даже циничны. Так, Паукова

несколько раз удачно выходила замуж, рожала детей и получала приличные деньги от мужей... Еще одна героиня из окружения Валентины, Мария Вольфовна, до замужества заключила договор с мужем и все рассчитала в своей семейной жизни. Не вызывает симпатий и циничная по отношению к своему избраннику, майору МВД, Инга Грабалюк.

Обратим внимание и на образ врача Клавдии Семеновны, виновной в смерти Галины, невесты Альфреда. В годы войны она потеряла родителей, некоторое время жила на хуторе у чужой бабки, после смерти которой больше недели двухлетняя девочка была рядом с мертвой. Много страданий выпало на долю Клавдии Семеновны, не было у нее настоящего семейного счастья. Некрасивая, мужеподобная Клавдия Семеновна убеждена в том, что женщина должна быть вечной матерью для мужчины. Таково ее отношение к Жердецкому, ради которого и пошла она на преступление.

Эгоисткой выросла единственная дочь Клавдии Семеновны. С горечью замечает героиня: «Вскормила, вспоила, во всем себе отказывала, а человека не получилось...» [2, 206]. Мать теперь уже не нужна, нужна только жилплощадь.

Неблагодарные дети неоднократно встречаются на страницах романа. Э. Скобелев рассказал о судьбе участника войны Селиванова, который все сделал для четверых усыновленных детей, а они забыли о нем: «Отхлестали. И не по щекам – по сердцу... Сколько ночей недосыпал, сколько недоедал! Все им, детям» [2, 289]. Много в романе Скобелев объясняет эгоизмом человека. Этим отличалась и Галина, совершившая роковую ошибку в своей жизни. Трагична судьба героини, обманутой циником Доктором. Автор привел размышления Галины о браке: «Брак – соперничество двух тщеславий... Семья – прорва пугающей работы, ни конца, ни краю... Чтобы исчезнуть потом бесследно? Преданной всеми?.. Предательство – вот что всех ожидает» [2, 114]. Невеста Альфреда так и не стала его женой. Заметим, что Альфред увидел сходство Гали и своей матери, предавшей его. В «Минской тетради» Э. Скобелев заметил, что во время злых фарисеев дети верить отцам перестали, что предадут не только Христа... [3, 17].

При всем многообразии женских образов автор, несомненно, декларирует мысли о значении семьи. У каждого поколения свой путь, свое понимание семейного счастья, но много общего у Михаила и его отца, у Михаила и его сына Борьки, у Ивана и его приемного сына Альфреда. В поэтике романа весьма значимым является образ ребенка. Он приобретает в романе символическое значение. Ребенок – не только представитель следующего поколения. Отношением к ребенку проверяется человек. «Тонкость – человек! Тонкость тонкостей – ребенок» [2, 487] – к такому выводу пришел Михаил Веренич. Ребенок чист, добр, искренен. Вспомним Борьку, который поражал отца наивными вопросами: «Беседка – где бесятся?» [2, 340]. Ребенок требует внимания, защиты, счастье быть рядом с ним, кормить, растить, заботиться о нем, воспитывать.

Остро поставлен в романе вопрос о разводе. Страдают при этом и дети, и родители. Скобелев показал боль отца, разлученного с сыном. Потеряв семью, Михаил замечает: «Пока есть воздух, мы не думаем о воздухе. Пока есть хлеб, мы не думаем о хлебе. И о счастье не думаем, пока оно есть...» [2, 340–341]. Трогательно описана в романе встреча Михаила с двадцатилетним Борькой. Сын уже многое понял в жизни и к отцу обратился со словами: «Я знаю, ты прекрасный человек. Добрый, самый добрый...» [2, 497].

Ребенок способен изменить жизнь человека. Прозрел после смерти внучки Зюечки живущий по учению Карнеги Зайцев. Мечтая о семье, принимает решение удочерить девочку Таню, чистую, добрую и искреннюю, Альфред. В ней он видит свое спасение. Мечта Альфреда не осуществилась по причине трагической смерти Тани. К сожалению, в романе много смертей. Страшно, когда преждевременно из жизни уходят дети. Виной тому – война (смерть приبلудного Кольки и сестры братьев Вереничей); халатность взрослых (в лифте погиб ребенок с матерью); роковая случайность (смерть Тани); неизлечимая болезнь (смерть внучки Зайцева).

Ребенок объединяет семью, в нем истина, в нем смысл человеческой жизни. Скобелев устами Михаила декларирует мысли о значимости ребенка в этом мире: «Какую энергию возбуждают дети, какой талант борьбы и сопротивления! Непобедим человек, если они – рядом! И какое счастье видеть радость на лице своего ребенка!..» [2, 496].

В романе прозвучали опасения за судьбу детей в этом мире. По мысли Альфреда, людям должно быть стыдно перед детьми за несовершенство мира. Осудил писатель в романе и пьющих родителей, от которых рождаются хилые и слабые дети. В романе представлена загубленная судьба, впустую растроченные силы родного отца Альфреда. Жалкое зрелище

вспоминает Альфред: пьяный отец, поющий «Соловья Алябьева»... Кстати, и предавшая сына мать Альфреда происходила из семьи пьяницы. Понятны слова героя: «Ненавижу родителей, не пытавшихся представить себе, какой мир они оставляют детям» [2, 251]. Дети хотят добра, ласки, а их калечат своим равнодушием, пьянством, жестокостью родители. С болью замечает Альфред: «Сколько добра вокруг, а человек детей своих не бережет, грязный мир им подсовывает и сам – в грязи!» [2, 446].

Сложен, мучителен путь героев Э. Скобелева к Истине. Поздно, слишком поздно понял Альфред, что нужно было ему жить с Иваном – Отцом, который был близок и дорог. Прямое отношение к семье имеет и Истина Михаила Веренича: «Чтобы избежать вселенской катастрофы, человек должен следовать уже известным заповедям: видеть добро, стремиться к добру и всеми силами сопротивляться злу» [2, 389]. Своим современникам, взрослым и детям, адресует свой вопрос автор в «Минской тетради»: «Как убедить, что нужно жить правдиво, честно и открыто?..» [2, 134].

В семейной жизни, во взаимоотношениях людей, в поведении человека много сложного и противоречивого. В поэтике романа «Пересечение параллельных» весьма значимы математические термины, которые автор использует, моделируя свой мир. Говоря о человеческих отношениях, Э. Скобелев использует термины «бесконечность», «параллельные», «квадрат», «грани». Символично и само название романа. В далекой бесконечности возможно пересечение параллельных, о чем говорит главному герою Михаилу Вереничу его коллега: «Свет не бесконечен, еще сойдутся дороги, теперь даже параллельные пересекаются» [2, 154]. В дневнике Альфреда читаем: «В бесконечности нет времени, или оно нечто совсем другое, нежели ходики с кукушкой... Самоотрицание создает Бесконечность» [2, 251]. Не верит в искренность взаимоотношений мужчины и женщины и невеста Альфреда Галя: «Где они пересекаются? В бесконечности, но в бесконечности все теряет смысл» [2, 114]. Вспомним размышления Михаила Веренича о семейной жизни, в которой люди, как геометрические фигуры, не способны найти грань соприкосновения. Кстати, писательница В. Токарева, современница Э. Скобелева, семейную жизнь обозначила формулой воды. В этой формуле указания на то, что он и она – разные, а вместе новое, живительное, неразложимое...

Приведенный анализ убедил нас в полифоническом звучании романа «Пересечение параллельных». Размышления героев Э. Скобелева о семье и браке соотносятся в произведении с их собственным жизненным опытом, проверяются в реальной жизни. Проблемы брака и семьи рассматриваются писателем в контексте глобальных проблем XX века. Столь значимая для Э. Скобелева триада «человек – семья – мир» оказалась в центре внимания автора. Ключевыми по праву можно назвать следующие цитаты романа: «Святое дело – семья» [2, 348], «Кто так запутал отношения в мире?» [2, 167], «Что же теперь будет со всеми нами?» [2, 509]. Афористичность языка – отличительная черта писателя Скобелева, который вместе со своими героями декларирует мудрые советы человечеству. Михаил Веренич, понявший неизбежность строительства новой жизни, заметил: «...голыми и нищими обнаруживают себя приобретатели, и радость струит у решившихся в муках от всего отступить, кроме своей чести» [2, 509].

Важен финал романа. Боль вызывают спиленные тополя на малой родине Михаила, боль вызывает бессердечный мир, который способен разрушить семью. Риторически звучит последняя фраза романа: «Что ж теперь будет со всеми нами?..» [2, 509].

Литература

1. Мурзич, Л.И. «Катастрофа» Э.М. Скобелева как роман-предостережение / Л.И. Мурзич // Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI века: сб. науч. статей. – Минск : РИВШ, 2010. – С. 10–15.
2. Скобелев, Э.М. Пересечение параллельных / Э.М. Скобелев. – Минск : Маст.літ., 2005. – 509 с.
3. Скобелев, Э.М. Минская тетрадь / Э.М.Скобелев. – Минск : Звезды гор, 2008. – 224 с.

М.І. Новік (Брэст, Беларусь)

СВЕТ І ЛЮДЗІ Ў СВЯТЛЕ ПЕРЫФРАЗЫ

Беларуская мастацкая літаратура канца XX – пачатку XXI стагоддзяў вызначаецца багаццем як новых тэмаў, так і разнастайнасцю жанраў і формаў. Вядома, што і мова мастацкіх твораў праз творчасць таленавітых майстроў слова ўзбагачаецца новымі сродкамі і

формах. Апошнія даследаванні мовы мастацкай літаратуры сведчаць пра пашырэнне ў кантэксте мастацкіх твораў, а затым і ў вусным і пісьмовым кантэксте беларускай літаратурнай мовы новых слоў – наватвораў асобнага аўтара, а таксама выцясненне некаторых неўласцівых беларускай мове формаў, бо чуйныя да эстэтыкі слова і ладу маўлення аўтары пазбягаюць слова-штампу, слова-калькі, а імкнуцца да новага слова, якое дазволіць стварыць і новы вобраз, і выявіць аўтарскае ўспрыняцце, асэнсаванне навакольнай рэчаіснасці. Перыфраза – той адметны выраз-вобраз, які выяўляе найперш асацыяцыі мастака слова, часам вельмі нечаканыя, незвычайныя, а таксама і веданне адметных рысаў пэўнага прадмета, асобы, з’явы. Аўтарская асацыяцыя, заключаная ў перыфразе, вызначаецца вельмі часта нечаканым аўтарскім успрыняццем пэўнага прадмета, з’явы, асобы. Уменне лаканічна стварыць цэлы вобраз-характарыстыку ў індывідуальна-аўтарскай перыфразе – паказчык майстэрства пэўнага аўтара. Аналіз паказвае, што сапраўды перыфразы пашыраны ў творчасці паэтаў-філосафаў, чый стыль вызначаецца скандэнсаванасцю слова і думкі ў невялікіх паводле аб’ёму творах.

У творах сучасных беларускіх пісьменнікаў, творчасць якіх вылучаецца асацыятыўнасцю мыслення, сустракаем перыфразы, якія з’яўляюцца не толькі важным элементам мастацкага твора, але і фактам сучаснай мовы. Вылучаныя перыфразы з твораў сучаснай беларускай літаратуры могуць быць асновай сіналімічнага слоўніка перыфразы. Прапануем некаторыя матэрыялы – перыфразы з твораў беларускіх пісьменнікаў.

АНЁЛ

- **ахоўца душы.** Застацца самім сабой / Дазволь мне, ахоўца мае душы (Р. Барадулін).

- **заступнік Боскае волі, ахоўца зямное няволі.** Святы анёле, / Заступніку Боскае волі, / Ахоўца мае зямное няволі, / І ў цішы, і ў гамане / Не адыходзь ад мяне... (Р. Барадулін).

АБЛОКІ, ВОБЛАКІ

- **сны, саснёныя глыбіннадумным блакітам.** Праплываюць высока аблокі сівыя – / Сны, саснёныя глыбіннадумным блакітам (Р. Барадулін).

- **мелодыя без слоў.** А летнім днём блакіт нябёс бясконцы / І воблакі – мелодыя без слоў... (П. Панчанка).

АКНО – **вока хаты.** Вока хаты, акно спакон веку ўзіраецца ў свет, і свет спакон веку ўзіраецца ў акно (А. Разанаў).

АРНАМЕНТ – **касмічныя пасланні продкаў нашых.** Ён (Лявон Баразна. – М.Н.) вяртаў менавіта наскія, беларускія строі, бо не хацеў, каб хай сабе толькі назваю нацыянальныя калектывы мастацкае самадзейнасці і прафесіяналы насілі абноскі вялікадзяржаўніцкага крою. Любы чысты кавалачак паперы прыдаваўся на замалёўку арнаменту, убору, паставы. Бо і ў самой паставе праяўляецца дух натуры, нацыянальны гонар. Пра арнамент – **касмічныя пасланні продкаў нашых** – і казаць не даводзіцца (Р. Барадулін).

БУСЕЛ

- **перунова служба.** Беларуская душа адчувае сваю лучнасць з небам. Па-паганску, з паганскіх часін. Таму і бусел – перунова служба – самы любімы птах. Любімы спаконна, не эмблемна (Р. Барадулін).

- **спрадвечны ахоўнік беларускага роду.** Асабліва балюча глядзець на малюнкi беларускіх дзяцей, якія малююць неаб’яўленую атамную вайну. Забітыя вокны хат, вычварны грыб, з абліччам нейкай неіснуючай жывёліны, традыцыйны беларускі бусел, **спрадвечны ахоўнік беларускага роду**, і той абвуглены, з нямоглымі крыламі (Р. Барадулін).

БУСЕЛ ЧОРНЫ

- **таемны пасол.** Што са мною нарабілі / Вы, таемныя паслы: / З песні – / Чорныя рабіны, / З казкі – / Чорныя буслы? (П. Панчанка).

- **франт балотны.** Ах, манішка! Беленькі паркаль. / Чорны фрак і боты-скараходы. / Гэткі **франт балотны**, ды, на жаль, / Бегаць па гасцях не мае моды (В. Гардзеі).

ВАСІЛЁК

- **блакітны агеньчык у жыце.** Змрочных паданняў ад роднай зямлі не кажыце. / Скарбаў не злічыш, не зважыш добра... / Ціха свяці перапёлцы, **блакітны агеньчык у жыце!** / Кланяйся хвалям, журботная ўдоўка – вярба! (Д. Бічэль).

- **нябесная свечка.** Душа беларуская йсціме / Да Бога / З нябеснаю свечкаю – / З васільком (Р. Барадулін).

- **Радзімы сімвал.** Такі звычайны і дзівосны **Радзімы сімвал** – васілёк (Э. Акулін).

• **сіняя зорка, сястра нябесных зорак.** І невыпадкава на льяняной кашулі расцвіў васілёк – *сіняя зорка, сястра нябесных зорак*. Беларус душой праз вякі адчувае сваю еднасць з космасам (Р. Барадулін).

ГНЯЗДО

• **бухматая збудова.** Бачыш дуб на востраве стары? / Там гняздо – *бухматая збудова* – / З рознага ламачча, а ўнутры / Выслана падсцілкаю пуховай (В. Гардзеі).

• **заснаваны птушкамі дом.** Высока ў галінах дрэў ці недзе нізка, на самым доле, месціцца *заснаваны птушкамі дом* – гняздо (А. Разанаў).

ГРЫБ – **самы праўдзівы і ганаровы герб любога гербарыю.** Дзе грыб, там любы краявід набывае асаблівую прывабнасць, і сярод многіх хваін і бярэзін грыбнікі абіраюць для пакланення якраз тую бярэзіну і тую хваіну, пад якою бачыцца грыб – *самы праўдзівы і ганаровы герб любога гербарыю* (А. Разанаў).

ДАРОГА

• **найдаражэйшая госця.** Дарога – *найдаражэйшая госця*: яна нясе людзям навіны, нясе дары, нясе радасць і гора, трагедыю і жарт, гатовая, як торг, заўтра змяніць іх на процілеглае (А. Разанаў).

• **палімпсест, тора чалавечай гісторыі.** Дарога – *палімпсест, тора чалавечай гісторыі*: што на ёй выдрукоўваюць адны, сціраюць, выдрукоўваюць сваё, другія (А. Разанаў).

• **самы вялікі супольны чалавечы твор.** Але так пішацца жыццяпіс чалавецтва, і нават калі дарога зарастае драсёнам, дрыжнікам ці падарожнікам – першым сведчаннем пра чалавецтва ўсё роўна застаецца яна, дарога, – *самы вялікі супольны чалавечы твор* (А. Разанаў).

ДУБ

• **улюбёнец сівога Перуна.** *Улюбёнец сівога Перуна* – дуб увасабляе сабой адданасць роднай зямлі, моц вернасці і ахоўнай любові да Бацькаўшчыны (Р. Барадулін).

• **тутэйшае дрэва ведаў.** Дуб – *тутэйшае дрэва ведаў*: на ім сядзіць вешчая птушка бусел, пад ім – сівы дзед: вясковы буда (А. Разанаў).

ДУША

• **агню спрадвечнага іскрынка жывая.** У якой пылінцы, / У якім камені, / У якой зёлцы, / У якім звярку / Шчыравала сотні эпохаў ты, / *Агню спрадвечнага іскрынка жывая* / Пад гэтым часовым няўдалым назовам / “Мая душа”? (Н. Мацяш).

• **валадарка над чалавекам.** Душа – *валадарка над чалавекам*. І чалавек, ведаючы гэта, спрабуе ўсё ж слаба пярэчыць ёй, нечым неяк стрымаць душу, бо нездарма кажацца: “Дай душы волю – завядзе ў няволю” (Р. Барадулін).

• **гняздоўе прыцемку й святла.** Душа – *гняздоўе / прыцемку й святла*. / Хто ўзважыць, / Што ў душы пераважае (Р. Барадулін).

• **залётная госця.** Не затрымаецца й на пагосце / Душа – *залётная госця* (Р. Барадулін).

ЗОРНАЕ НЕБА (ЗОРКІ)

• **зорнае мліва; павуцінны зорнага імжа; зорнага іржышча рабацінне; куфра змроку зорная іржа; зорнай лесапільні пілавінне.** Дагарэла нейчая душа – / Знічка рассыпаецца імкліва... / Не ўтрымаўшы зорнага каўша, / *Зорнае млынар рассыпаў мліва... / Павуцінны зорнага імжа... / Зорнага іржышча рабацінне... / Куфра змроку зорная іржа... / Зорнай лесапільні пілавінне...* (Р. Барадулін).

• **зорнае шыццё.** Цёмная дарога ўдаль збягае, / Над дарогай – *зорнае шыццё...* (Н. Мацяш).

ІНЕЙ

• **белае суквецце.** Вусцішна раптам застацца між снежнай ясноты! / *Белым суквеццем абсыпаў яліны мароз*. / Зорка радзімы і зорка маёй адзіноты – / грэе паўночная зорка на ўскрайку нябёс (Д. Бічэль).

• **бялюткія пальчаткі.** На кожны парастак мароз надзеў *бялюткія пальчаткі* (Д. Бічэль).

КАЌНІ – **уладары балотца.** Куды вас выжыў рык бульдозераў, / *Уладары балотца* – кані? (Н. Мацяш).

КВЕТКІ – **самыя прыгожыя, самыя духмяныя стварэнні.** Пчала мае справу з *самымі прыгожымі, з самымі духмянымі стварэннямі* – кветкамі, але ў глыбіні яе існавання тоіцца плач (А. Разанаў).

КЛЯМКА – *язык паказны дзвярэй; далонь падворка*. Клямка – *язык паказны дзвярэй*. Клямка – *далонь падворка* (Э. Акулін).

МАДОННА – *Святая між Святымі*. Глядзіш з надзеяй на людзей, / *Святая між Святымі*, – / *Блікуюць і на топкім дне / Забытыя святыні* (К. Жмінько).

МАЛАДЗІК – *акрайчык сонца*. Сп’янелы прыцемак хістаўся. / *Хмыз ценяў / Трушчыў крык*, як *дзік*. / *І ад застолля дня застаўся / Крайчык сонца* – / *Маладзік* (Р. Барадулін).

МАТЫЛЁК

- *летуценнейка дзіцячае*. Матылечак, *летуценнейка дзіцячае!*.. / *І лагодзяцца маршчынкі на ілбе...* (Н. Мацяш).

- *пялёстак лёгкі*. Лілею / *млявы / плёс / люляе*, / *З-пад злежаных / аблок / здалёк / Ляціць віхлясты і бялявы*, / *Пялёстак лёгкі* – / *матылёк* (Р. Барадулін).

ПАХОДНЯ – *гарачая зорка*. ...І ўнук паходню ў руцэ трымае – / *Гарачую зорку* *высока нясе* (Р. Барадулін).

ПЕНЬ – *дрэва на пенсіі*. Усе дрэвы пазіраюць на пень звысоку, але ён і не пнецца ўгору, каб з імі зраўняцца: *ці ліпень, ці кіпень, ці хліпень*, ён той самы, ён – *нерухомы*, ён – *дрэва на пенсіі...* (А. Разанаў).

РАДНЯ – *працяг твайго зямнога дня*. Радня – *працяг твайго зямнога дня*. / *Маліся, каб не скура вечарэла*, / *Каб адзіноту крэўнасцю сагрэла*, / *Каб ля цябе не зябла дабрыня* (Р. Барадулін).

СВЕЧКА

- *нераспазнаны, тайны апостал, прысвечаны ў таямніцу святла*. Натура свечкі – самаахварнасць: яна “нявечыцца” дзеля бліжніх, нічога не пакідаючы сабе, і таму ёй, як чароўнаю кветкай, *вянчаецца рэчаіснасць*, і таму на вячэры, якую наймяноўваюць *тайнай вячэрай*, між іншых апосталаў прысутнічала і яна – *нераспазнаны, тайны апостал, прысвечаны ў таямніцу святла* (А. Разанаў).

- *цень светлацелы дрэва жыцця, дрэва з адсечанымі сукамі*. Свечка – *Цень светлацелы дрэва жыцця*, / *Дрэва з адсечанымі сукамі*, / *Якія вятры з апрамецця / Паўсюль шукалі*, / *Каб дыхнуць на полымя забыцца* (Р. Барадулін).

СНЕГ – *белая соль*. Вернуцца хутка з далёкіх краёў жураўлі, *здзюбаюць белую соль* са скарынкі зямлі, *крыламі квецень з галінак узнімуць да хмар*, з возера поўнага знікне сіверу чар (Д. Бічэль).

УНУКІ – *гербавыя пячаткі на атэстаце нашае старасці*. Так адпачатку сталася: / *Унукі – гербавыя пячаткі / На атэстаце нашае старасці* (Р. Барадулін).

ЧАЙКІ – *лёткія злучнікі нябёсаў і вады*. Сугучча апярэння і паставы годнай, / *Праніклівага зроку вастрыня*, / *Імкліваць дужых крыл*, / *Дакладнасць руху / Ім – / Лёткім злучнікам нябёсаў і вады* – / *Азёрным чайкам волялюбным / Дадзена* (Н. Мацяш).

Знаёмства з вобразнымі назвамі-перыфразамамі, якія і распавядаюць, і малююць, дазваляе зрабіць высновы, што праз прызму перыфразы пэўная з’ява, прадмет, асоба паўстаюць у новым ракурсе, атрымліваюць лаканічную характарыстыку, ацэнку. У кантэксте мастацкіх твораў беларускіх аўтараў сустракаем розныя перыфрастычныя выразы, якія выступаюць сінанімічнымі назвамі да агульнаўжывальных слоў. Сярод індывідуальна-аўтарскіх перыфраз шмат такіх, якія маюць усе падставы для пашырэння не толькі ў мастацкім кантэксце. Вядома, што большасць вобразных перыфразав вельмі цесна звязаны з мастацкім кантэкстам і па-за ім могуць быць незразумелыя, аднак некаторыя аўтарскія выразы маюць шанец стаць агульнаўжывальнымі, традыцыйнымі, зразумелымі і за межамі пэўнага твора.

Н.В. Новогородская (Брест, Беларусь)

Н.М. КАРАМЗИН – ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК И ИЗДАТЕЛЬ

Развитие и расцвет русской литературы XIX века в значительной степени были подготовлены творческими усилиями и достижениями художников слова предыдущего столетия, среди которых – титаническая фигура Н.М. Карамзина-поэта, прозаика, историка, переводчика, издателя. Разделяя просветительские воззрения, Карамзин оставался сторонником просвещенной монархии, что не мешало ему сочувствовать республиканскому строю, но с тем условием, что путь к нему не связан с революцией. Среди просветительских идей наиболее близки были Карамзину идея внесловной ценности человеческой жизни,

осуждение деспотизма и религиозной нетерпимости. Наиболее полно свои воззрения Карамзин изложил в «Письмах русского путешественника», первом крупном произведении писателя, сентиментальном по жанру и содержанию, напечатанном в созданном им же «Московском журнале» (1791–1792). Примечательно, что литературная деятельность Н.М. Карамзина развивается параллельно с издательской. Последняя дает возможность автору не только для публикации собственных произведений, но и для творческого осмысления и четкого изложения программных задач, стоящих перед ним и перед российской словесностью в целом.

Вся издательская деятельность Карамзина подчинена задаче просвещения российских граждан, формированию у них устойчивого интереса к отечественной литературе, истории, языку, что не помешало, однако, Карамзину вступить в полемику с архаистом А.С. Шишковым, яростно отстаивавшим «старый слог» как фактор и тенденцию развития русской словесности. Н.М. Карамзин, чей дом при жизни писателя и после смерти был литературным светским салоном, с горечью сетует по поводу пристрастия дам к французским романам и на «господство французской речи в лучших домах и салонах». Не отрицание чужого, особенно если речь идет о положительном опыте, а творческое его усвоение становится одним из художественных принципов Карамзина-писателя, издателя и человека. Считая путеводителем в книжном море вкус, Н.М. Карамзин определяет его как критерий критического подхода к написанному. Его он требует от читателя, издателя, переводчика, наконец, на формирование «чувства изящного» направлена и вся литературная деятельность художника. В статье «Письмо к издателю» Карамзин пишет: «...хороший выбор иностранного сочинения требует еще хорошего перевода», а в работе «Отчего в России так мало авторских талантов» ответ на этот вопрос Карамзин предлагает искать «не в климате, а в обстоятельствах гражданской жизни россиян», имея в виду отсутствие факторов, благотворно влиявших на творческое развитие, будивших воображение художника. Критический взгляд не принимал форму радикализма, а оставался суждением, с которым он подходил к оценке подлинного. Не отрицая роль дарования (таланта) в творческой работе, Карамзин указывал на те качества, которые «автору надобно иметь». Принцип «вкуса» становится ведущим критерием творца, своеобразным мериллом художественности и успеха автора на литературном поприще. Взяв за основу правила хорошего вкуса, Карамзин-издатель осуществляет отбор произведений для печати. В программном заявлении «Об издании Московского журнала» автор освещает генеральную линию печатного органа, определяет его содержание. Наряду с русскими сочинениями в стихах и прозе Карамзин намеревается печатать иностранные сочинения, лучшие из них. Карамзин один из первых критиков, кто заговорил о «практике образца» в формировании и становлении художника. Не отрицая пользы грамотной критики, просветитель рубежа веков ставит вопрос: «Не сильнее ли действуют таланты и образцы?» Отдавая должное силе и влиянию образца (эталона), Н.М. Карамзин на рубеже столетий формирует представление о критике не как о междуусобии, призванном свести счеты враждующих сторон, а как объективной оценке, способствующей дальнейшему росту художника. Это было тем более важно, что критика в этот период находилась в крайне незрелом состоянии, фундамент русской критики еще только закладывался. Отстаивая объективную критику («хорошее и худое будет замечено беспристрастно»), Н.М. Карамзин способствует профессионализации литературного труда, с одной стороны, а с другой, – содействует формированию новой области творческой деятельности, которой спустя полтора столетия суждено будет стать «четвертым родом» в литературе. «Прямодушие и беспристрастность критика не отменяют «благоразумия и великодушия» пишущего. Данное утверждение убедительно свидетельствует о принадлежности Карамзина к сентиментализму. В статье «Что нужно автору?» Карамзин пишет: «Говорят, что автору нужны таланты и знания, острый, пронизательный разум, живое воображение и проч. Справедливо: но сего не довольно. Еще надобно иметь и доброе, нежное сердце... Ты хочешь быть автором: читай историю несчастий рода человеческого и если сердце твое не обольется кровью, оставь перо... Но если всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему открыть путь во чувствительную грудь твою... тогда смело призывай богинь парнасских...» В этой программной статье указаны все основные черты, отличающие писателя-сентименталиста: доброе сердце, чувственность, желание облегчить участь угнетенных.

Пользуясь правом издателя, Н.М. Карамзин «не употребляет во зло доверенность сотрудников», критика Карамзина отличает высочайший такт и деликатность, что не позволяет ему снизить до оскорбления. Он тактично «осмеливается заметить два главных порока наших юных муз».

Закладывая основы русской критики, Н.М. Карамзин готовил почву для критики В.Г. Белинского. Это утверждение имеет смысл, если учесть слова самого Белинского, назвавшего своего предшественника «первым критиком и, следовательно, основателем критики в русской литературе». Эту мысль разделяют и исследователи: «именно ему пришлось заново создавать и жанры, и приемы критики (Б.Ф. Федоров). «Критическая статья, обозначенная своей художественной формой, законом своей композиции и художественной выразительностью своего стиля, появляется у нас лишь в карамзинский период» (Л.П. Гроссман). Находясь у истоков русской критики и определяя пути ее развития, Н.М. Карамзин продемонстрировал опыты литературно-критических статей, ставших на данном этапе литературного развития образцовыми. Заслуживает внимания разбор Карамзиным перевода Богдановичем «Психеи» Лафонтена (статья «О Богдановиче и его сочинениях»). Это первый опыт разбора художественного произведения, в котором даны сведения о жизни писателя, обзор литературных влияний, определено место этого произведения в творческой судьбе художника. Кроме того, критиком предпринята попытка анализа творческой индивидуальности художника в ее развитии.

Карамзинская критика ничуть не похожа на критические разборы Тредиаковского и Сумарокова, содержащие педантичные пословные разборы поэтических текстов и адресованные не любопытствующим читателям, а профессиональным литераторам. Н.М. Карамзин предлагает свой разбор ценителям изящного и тем, кто стремится сформировать собственный вкус. И у самого переводчика автор статьи отмечает это достоинство: «перевод Лафонтеновой «Психеи» обнаруживает ум и вкус артиста». Данное замечание равносильно высочайшей похвале и признанию. Обильно цитируя лучшие места из «Душеньки» Богдановича, критик не скрывает восхищения: «Французские стихи хороши, но русские еще игривее и живее». Это отмечено обилием восклицательных знаков в тексте критического разбора Карамзина, знакомого с практикой перевода поэтического текста и связанными с ним трудностями. Критик отмечает у автора «Душеньки» чувство слога и единство стиля, что свидетельствует о качественно ином уровне оценки художественного текста и мастерства художника. Карамзин не льстит переводчику. Достаточно сказать, что он писал о переводе «Неистового Роланда» Ариосто, переводе поэмы Вольтера «Генриада», переводах из Ричардсона. В них шла речь о красоте оригинала и способностях переводчиков. В оценке перевода из Ариосто похвала критика сдержанна: «слог нашего переводчика можно назвать изрядным, он не надут славянщиною и довольно чист... перевод будет приятен читателю». Во втором случае отмечает красоту французского оригинала и посредственность перевода: «Конечно, во всякой песне всей русской Генриады» можно найти несколько хороших стихов, но от переводчика такой поэмы, как «Генриада» требуется, чтобы он все перевел хорошо или по крайней мере почти все». Жесткая требовательность и порицание в деликатной форме. Оценивая перевод из Ричардсона, Карамзин указывает на формы неправильного словоупотребления, переводя критику преимущественно в область лингворазбора. Ровность тона, сдержанность интонаций, образованный логикой ум (последнего Карамзин требовал от всякого пишущего) доказывают беспристрастность критических оценок и позитивность критики Карамзина в целом.

В статье о Богдановиче Карамзин-критик не изменяет своим художественным принципам, сохраняя верность сложившимся критериям и принципам. Но в этой работе находят место чувства критика, запечатлен порыв его души, что заставляет Карамзина «смаковать» слог переводчика, цитировать пространные отрывки текста И.Ф. Богдановича. Н.М. Карамзина поражает характер воображения переводчика, которого критик называет «стихотворцем с талантом»: «Богданович не думал о словах Лафонтеновых, а видел перед собою шествие Венеры и писал картины с натуры». Критик восхищается живописным изображением Душеньки, отмечает ее близость к героям русских народных сказок (служит только трудные и опасные службы богине, идет за живую и мертвую водою, к змею Горынычу). Н.М. Карамзин первый в истории русской литературной критики, отмечая заслуги художника, попытался поставить автора в контекст литературного развития, определив значимость его в литературном процессе: «Ипполит Богданович первый на русском языке играл воображением в легких стихах: Ломоносов, Сумароков, Херасков могли быть для него образцами только в других родах». Считая «первым нашим поэтом» Ломоносова, Карамзин, отдавая должное одической поэзии с гражданским пафосом, признавал право на жизнь легкой поэзии, признанным мастером которой назвал Богдановича.

Творчество Карамзина, прозаика и критика, несомненно, отражает в основах состояние языка своего времени, но нельзя не отметить искреннего желания Карамзина усовершенствовать языковую систему. В «Речи», произнесенной в торжественном собрании императорской Российской Академии, Карамзин с величайшим чувством гордости и уважения говорит о Полном словаре, изданном Академией, называя его «феноменом, коим Россия удивляет иноземцев». Забота Н.М. Карамзина о языке – это забота о духовном состоянии нации, нравственном ее развитии: «...язык и словесность суть, не только способы, но и главные способы народного просвещения; что богатство языка есть богатство мыслей, что он служит первым училищем для юной души...» Русские просветители XVIII века в развитии языка видели залог процветания словесности. Карамзин, воспринявший в масонстве его просветительскую программу, осознавший в годы пребывания в Париже силу воздействия слова на слушателя, видит в языке действенное средство формирования личности.

Вопросы традиций и новаторства, самобытности художника-творца волновали Карамзина на протяжении всей его литературно-критической деятельности. Эти вопросы поднимались на страницах «Московского журнала» и «Вестника Европы» – первых русских общественно-литературных журналов. Заслугой Карамзина стало открытие в последнем постоянного критического раздела, призванного анализировать текущий литературный процесс. На критико-библиографических материалах «Московского журнала» и «Вестника Европы» расширялся умственный кругозор, развивалось нравственное и эстетическое чувство читателей, воспитывался их вкус, способности к пониманию изящного, усваивались и закреплялись стилистические и языковые нормы литературной речи. Здесь же увидели свет разные по жанровой специфике статьи Карамзина (проблемные статьи, эссе, очерки), отражающие мир мыслей и чувств критика.

Л.К. Оляндэр (Луцк, Украина)

КНИГА Б. ПАСТЕРНАКА «КОГДА РАЗГУЛЯЕТСЯ» КАК ТЕКСТ

Творчество Б. Пастернака, рассматриваемое как гипертекст, являющийся сложной системой переключек, которые возникают между отдельными самодостаточными многожанровыми текстами писателя – стихами, поэмами, повестями, романом «Доктор Живаго», очерками, статьями и письмами, – представляет собой целостную художественно-философскую картину мира. В этой картине возник яркий образ жизни, полной противоречий и острых конфликтов, жизни, проявленной во многих ее формах, в том числе и во всей сложности социального и духовного бытия человека.

Наследие Б. Пастернака внутренне четко структурировано. В этой структуре, которая формировалась постепенно, связующими элементами являются не только те или иные сквозные мотивы, но и соотношения равновесия/покоя с движением, нарушающим устойчивость и одновременно эту устойчивость утверждая («Стога» с их циклическим хронотопом). Это обусловлено спецификой проявленного и в поэзии, и в эпике лирического «я» Б. Пастернака, которое, по мысли М. Цветаевой, составляют бесчисленные «я» природы [см. детально: 1, 121]. Вот почему «Единственные дни» – это не только завершающее цикл «Когда разгуляется» философское стихотворение, его своеобразная *кода*, но и заключительный аккорд житнетворчества великого писателя. Важно и то, что структура книги «Когда разгуляется» – хотя поэт вряд ли специально ставил такую задачу – уподоблена структуре всего пастернаковского творчества, что уже само по себе обратным чтением дает возможность воспринять его как удивительную целостность.

Однако ограничиться указанием на органическую связь «Когда разгуляется» со всем, что создано Б. Пастернаком, недостаточно: необходимо осознать особенный характер этих связей, который заключается в том, что смыслы ранее или одновременно написанных произведений писателя стекаются, подобно рекам, в «Когда разгуляется», образуя безграничный по ширине и глубине образ Жизни-океана.

Цель статьи состоит в том, чтобы, опираясь на поэтику, понимаемую в самом широком смысле этого слова, раскрыть некоторые связующие моменты между отдельными стихами книги «Когда разгуляется», которые превращают ее в единое органическое целое, и соотнести их с подобными моментами предшествующих произведений.

Отправной точкой для достижения цели частично служат слова М. Цветаевой, высказанные ею в статье «Поэты с историей и поэты без истории» (1934): «...пастернаковская природа, – пишет она, – единственна в своем роде.

Это не основа вещей.

Это не “он” (автор).

И не “она” (объект).

И даже не “оно” (божество).

Пастернаковская природа – только она сама и ничто другое. Она – сама – и есть действующее лицо [1, 119]. Говоря о своеобразном подходе поэта к природе, М. Цветаева разгадала основной принцип, на который Б. Пастернак опирался как художник, строя свои отношения с действительностью.

Отталкиваясь от этой цветаевской мысли, целесообразно употребить расширенное понятие *природа*, охватывая им *природу* всего сущего – и природу человека, и природу хода истории, и природу мироздания.

«Когда разгуляется» (1959) – последняя книга Б. Пастернака, завершающая его творческий путь. Будучи лебединой песней большого художника, она сконцентрировала в себе весь его огромный опыт и опыт страны, явилась духовной автобиографией поэта, биографией народа и характеристикой века – «Душа», «Ветер. Четыре отрывка о Блоке» и др. Не случайна многозначность самого названия книги. Если сделать акценты на слове *когда*, то прочитывается и ожидание лучших дней в нетерпеливом *когда же?* и глубокая вера в приход светлого будущего: *вот разгуляется, тогда...* Однако наиболее отчетливо звучит другой мотив – мотив воли, большой силы, ничем не ограниченной свободы мысли и чувства, их выражения. И, наконец – мотивы движения природы. В конечном счете все эти значения и сплавляются поэтом в единый образ всепобеждающей жизни, которая, как и душа поэта, многое перемалывает, устремляясь в будущее.

Цикл «Когда разгуляется» создавался на протяжении длительного времени. К концу 1956 года Б. Пастернак написал 21 стихотворение, в 1959 – сделал июльские дополнения, в 1959 – январские и установил окончательный порядок расположения стихов. Одновременно включил «Когда разгуляется» в европейский контекст, взяв к ним эпиграф из книги М. Пруста «Обретенное время»: «Книга – это большое кладбище, где на многих плитах уже не прочесть стершиеся имена».

Уже исходя из эпиграфа, можно предположить, что Б. Пастернак формулирует главенствующую тему литературы XX столетия – тему памяти, тему упорной борьбы против превращения человека в Манкурта. Не случайно Ч. Айтматов, озаглавил первоначально свой «Буранный полустанок» пастернаковской строчкой: «И дольше века длится день», включив тем самым весь художественно-философский смысл цикла «Когда разгуляется» в широкое поле подтекста своего романа. Это потом писатель сменил первоначальное название на второе. Однако, вероятно, заметив, что такая замена существенно сужает романное содержание, он возвращает афоризм Б. Пастернака в подзаголовок. И все сразу стало на свои места: национальная трагедия одного народа была включена в общий круговорот жизни человечества в XX веке. Известная исследовательница современного литературного процесса М. Кургинян заставляет задуматься о характере пастернаковского контекста, без постижения которого многие стороны художественно-философского мира поэта останутся тайной за семью печатями. Не вдаваясь в детали, следует, тем не менее, сразу отметить одну особенность книги: обращенная в прошлое, пережитое, она вся устремлена в будущее – в *жизнь*, которая заявляет о себе как смысло- и формообразующая проблема, как центральный мотив и основной герой.

М. Цветаева, читая пастернаковское «Сестра моя – жизнь», писала: «...возлюбил Пастернака дождь! Ну и надождил же он поэту! – вся книга плывет! Но какой же не осенний, не мелкий, не дождичек – дождь! Дождь-джигит, а не дождичек» [1, 270].

Однако *дождь* – всего лишь одна ветвь внутренней пастернаковской темы, представляемой одним очень емким словом: *жизнь*. Именно это слово выносится в заглавие многих произведений поэта, а знаменитая книга стихов, вышедшая в 1923 году, принесла ему славу большого художника, называется «Сестра моя – жизнь».

Стихи «Я понял, все *живо*», «Я понял *жизни* цель и чту», «Я лечу с моей *жизнью* неслышной» и др., созданные в разное время (тут и далее курсив наш. – Л.О.), свидетельствуют, как прочно внутренняя тема цикла «Когда разгуляется» связана с тем, что принято называть миром Б. Пастернака, его Космосом.

Поэтическая тетрадь центрального героя романа «Доктор Живаго» и сам роман, где слово *жизнь* является своеобразным *кодом*, еще раз убеждает в справедливости сказанного. Этот *код* уже самой потребностью его расшифровки прочно связывает между собой прежде всего такие произведения писателя, как «Сестра моя – жизнь», «Доктор Живаго» и «Когда разгуляется». В доказательство этого положения следует обратить особое внимание на два момента, сопоставив их: один из цикла «Сестра моя – жизнь», другой – из романа «Доктор Живаго».

<p>Из «Не время ли птицам петь». «Про эти стихи» («Сестра моя – жизнь»)</p>	<p>Мысли Николая Ивановича, персонажа из романа «Доктор Живаго»</p>
<p style="text-align: center;"><...></p> <p>Бурян не месяц будет мечь, Концы, начала заметет. Внезапно вспомню: солнце есть; Увижу: свет давно не тот.</p> <p>Галчонком глянет Рождество, И разгулявшийся денек Прояснит много из того. Что мне и милой невдомек.</p> <p>В кашне, ладонью заслоняясь, Сквозь фортку кликну детворе: Какое, милые, у нас Тысячелетье на дворе?</p> <p>Кто тропку к двери проторил, К дыре, засыпанной крупой, Пока я с Байроном курил, Пока я пил с Эдгаром По?</p> <p>Пока в Дарьял, как к другу вхож, Как в ад, в цейхгауз и в арсенал. Я жизнь, как Лермонтова дрожь, Как губы в вермут, окунал.</p> <p style="text-align: right;">[2; 1, 110]</p>	<p style="text-align: center;"><...></p> <p>«...Я думаю, надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному. Надо сохранять верность бессмертию, надо быть верным Христу! Вы не понимаете, что можно быть атеистом, можно не знать, есть ли Бог и для чего он, и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. <...> Для этих открытий требуется духовное оборудование. Данные для него содержатся в Евангелии. Вот они. Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющий сердце человека и требующий выхода и расточения. И затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы. <...> Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после него началась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме» [2; 3, 13–14].</p>

При рядоположении двух эти фрагментов видно, что **тысячелетие** не случайный отрезок времени, что он вписывается в бесконечность через понятие **вечности**, что само понятие **жизни** трактуется как **жертвенность** и путь к **воскресению**. В «Когда разгуляется» многое углубляется, предстает в разнообразии своего проявления. В стихотворении «Зимние праздники» время конечное – будущее и прошедшее – понятия преходящие, а абсолютным понятием, к которому необходимо стремиться, потому что это и есть цель и смысл существования, является **вечность** как **преодоленная смерть**:

Будущего недостаточно,
Старого, нового мало.

Надо, чтоб елку святочной

Вечность среди комнаты стала [2; 2, 126].

В цикле стихов «Когда разгуляется» слово *жизнь* – «*жизнь* без помпы», «*жизнь* в глухой ложине», «побегами *жизни* и зелени» – и слова, связанные с ним отношениями производности – «*живое* чудо», «*живой* след», «*жить*, думать, чувствовать, любить», «быть *живым*, *живым* и только», – употреблены 23 раза в различных смысловых ситуациях.

Развитие темы осуществляется также через сложную систему образов путем развертывания тончайших связей между явлениями. Поэт умеет представить *жизнь*, развивающуюся по ее собственным законам, «поворачивая» ее разными сторонами, показывая в разных ракурсах, благодаря чему его художественный мир обретает глубину, играя многообразием красок, обилием света, обращаясь к человеку все новыми и новыми гранями бытия.

Целостность цикла «Когда разгуляется» настолько органична, что из него нельзя изъять ни одного стихотворения, делать в нем какие-либо перестановки – все это неминуемо привело бы к утратам и искажениям созданной Б. Пастернаком картины мира.

Первое стихотворение цикла, в котором понимание смысла жизни соотносится с ее пониманием в романе «Доктор Живаго», одновременно является по сути своей стратегическим пунктом текста, энсипитом. Отсюда и поэтическая формула: «Во всем мне хочется дойти / До самой сути», – обозначающая цель поиска, цель жизнетворчества художника. Не только отдельная строфа, но и строка и даже одно слово первого стихотворения становятся темой для последующих стихов, в которых она получает полное развитие. Широки и глубоки планы человека-творца и мыслителя, стремящегося *дойти / До самой сути*

В работе, поисках путей,
В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины [2; 2, 72].

Стихотворения «Душа», «Хлеб», «Музыка» и цикл в цикле «Ветер. Четыре отрывка о Блоке» – это и есть развитие темы работы. И главное, в стихотворении «Быть знаменитым некрасиво...» акцентируется внимание на непреходящих ценностях: «цель творчества самоотдача», «надо жить без самозванства», «не отступить от лица» [2; 2, 72]. Эту тему подхватывает стихотворение «Трава и камень». Его заглавие и по смыслу, и по форме соотносится с пушкинским – «лед и пламень»: трава аккумулирует в себе солнечное тепло, а камни холод. То, что разъединяет, вдруг не только сближается, но переходит одно в другое, образуя новое единство, выражая победу над смертью. Тема вечности варьируется в стихотворениях «Ева», «Ночь», «Снег идет» и др.

«Снег идет» – одно из самых интересных по содержанию и форме стихотворение цикла: в нем человеческое сердце переживает движение самой огромной материи, Вселенной, осознается связь всего сущего, соотносится творение человеческого гения с творением Космоса, слышатся шаги быстротекущего времени и раскрывается в борении побеждающая сила жизни.

Уже сказанное тут создает представление об исключительной связи цикла «Когда разгуляется», который как текст, служа своеобразным зеркалом, отражающим в себе все другие пастернаковские тексты, еще раз свидетельствует о том, что поэт создал целостную, концептуально новую картину мироустройства. А «Единственные дни» в концентрированной форме выражают самую суть художественно-философских воззрений Б. Пастернака.

Литература

1. Цветаева, М. Об искусстве / М. Цветаева. – М. : Искусство, 1991. – 479 с.
2. Пастернак, Б. Собр. соч. : в 5 т. / Б. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 1–4.

М.І. Пашкевіч (Брэст, Беларусь)

ТЭРМІНАЛАГІЧНАЯ ЛЕКСІКА Ў МАСТАЦКІМ ТЭКСЦЕ

Паводле энцыклапедычнага даведніка, тэрмін (*ад лац. terminus – канец, мяжа*) – гэта “слова або словазлучэнне з дакладным значэннем (дэфініцыяй), што служыць для выражэння пэўнага паняцця ў навуцы, тэхніцы або мастацтве” [1, 139]. Узаемаабумоўленаць значэння тэрміна і яго найважнейшай якасці – дакладнасці – істотна ўплывае на сферу ўжывання гэтай моўнай адзінкі. Тэрміны, а таксама тэрміналагічныя словазлучэнні шырока выкарыстоўваюцца ў навуковым і афіцыйна-справавым стылях, з’яўляюцца адметным моўным паказчыкам многіх публіцыстычных тэкстаў.

Словы і словазлучэнні з тэрміналагічным значэннем нярэдка ўжываюцца і ў мастацкім стылі, вызначальнымі пазамоўнымі рысамі якога з’яўляюцца вобразнасць, эмацыянальнасць, экспрэсіўнасць. Як падкрэслівае М.Я. Цікоцкі, выкарыстанне тэрміналагічнай лексікі ў мастацкім тэксце найперш абумоўлена стварэннем “спецыфічнага вытворчага каларыту” [3, 66]. Сапраўды, нельга абысціся без тэрміналагічнай лексікі, паказваючы абставіны, звязаныя з выкананнем

прафесійных абавязкаў літаратурнага персанажа, характарызуючы яго як прадстаўніка пэўнай прафесіі. Каб пацвердзіць слушнасьць выказанай думкі, звернемся да ілюстрацыйнага матэрыялу, узятага з раманаў І. Шамякіна “Атланты і карыятыды” [4] і У. Дамашэвіча “Камень з гары” [2]. У гэтых творах актыўна выкарыстоўваюцца тэрміналагічныя словы і словазлучэнні, якія суадносяцца з галіной архітэктуры і рэдакцыйна-выдавецкай дзейнасцю, напрыклад: “Канчаўся год. Зрываўся ўвод некаторых аб’ектаў. Урэшце за гэта павінна было адказваць *упраўленне капітальнага будаўніцтва*” [4, 108]; “Сучасныя *ачысцільныя сістэмы* практычна гарантуюць поўную ачыстку адпрацаванай вады і газавых выкідаў” [4, 288]; “З *галоўным рэдактарам* Драгун некалькі разоў сутыкаўся па рэдакцыйных справах: Шахоўскі быў адным з аўтараў падручніка для школы, і Драгун кожны год вясною прыносіў Шахоўскаму вычытваць *карэктур*у яго артыкула” [2, 3]; “Яны замянялі выкрасленыя некім сказы, каб не рабіць *перавёрсткі*: на месца кожнага выкрасленага радка трэба было ўставіць новы” [2, 245].

Тэрміны, выкарыстаныя ў мастацкіх тэкстах, называюць як канкрэтныя прадметы, так і адцягненыя паняцці. Многія з такіх моўных адзінак з’яўляюцца вузкасפעцыяльнымі, малазразумелымі ці зусім незразумелымі для чытача і патрабуюць дадатковага тлумачэння. Так, у рамане “Атланты і карыятыды” чытаем: “Патрэбны пэўны час, магчыма, голас спецыялістаў, знаўцаў, каб потым прыходзілі школьнікі, студэнты, прыязджалі турысты і слухалі гідаў, разявіўшы раты і высока задраўшы галовы, каб убачыць своеасаблівы *архітраў, фрыз, капітэль* ці яшчэ якую архітэктурную дэталю” [4, 6]. Як бачым, тэрміны, ужытыя ў кантэксце, называюць архітэктурныя элементы, якія надаюць мастацкую выразнасць будынку, упрыгожваюць яго: *архітраў* ‘бэлька, якая абапіраецца на капітэлі калон і пілястраў, слупы, іншыя апоры і нясе фрыз і карніз’; *фрыз* ‘сярэдня частка антаблемента паміж архітравам і карнізам’; *капітэль* ‘пластычна вылучаная верхняя частка вертыкальнай апоры (слупа ці калоны)’; *пілястра* ‘плоскі вертыкальны прамавугольны выступ на сцяне або слупе, які паўтарае ўсе часткі і прапорцыі калоны’. Толькі вузкаму колу чытачоў зразумелыя тэрміны з абстрактным значэннем, ужытыя ў наступным сказе: “*Сатысфакцыя, гратуляцыя, імпрэтынэнцыя, індэпэндэнцыя*, нават *санацыя* – усё пайшло ад багатай нежывой лаціны” [2, 114]. Безумоўна, што ўключэнне такіх вузкасפעцыяльных тэрмінаў у мастацкі тэкст павінна быць лагічна матываваным і не павінна абцяжарваць успрыманне чытачом напісанага.

Некаторыя тэрміны, ужытыя на старонках твораў, могуць суадносіцца з пэўнай сферай дзейнасці чалавека, іншыя – не з’яўляюцца кадыфікаванымі і ўспрымаюцца як агульнаўжывальныя, выкарыстоўваюцца ў розных галінах ведаў ці вытворчасці. Напрыклад: “Карнач выкладаў на старэйшых курсах тэорыю *архітэктурнай кампазіцыі* і колькі разоў сустракаў Веру з высокім прыгожым студэнтам” [4, 16] і “Мудры Пракурат аднойчы сказаў, што *рэформы* заўсёды выгадныя для тых, хто іх праводзіць” [2, 274].

Па-рознаму выяўляецца функцыянальная значнасць тэрміналагічнай лексікі ў мастацкім кантэксце. Моўныя адзінкі з тэрміналагічным значэннем могуць надаваць выказванню строгасць, характэрную, напрыклад, для навуковага стылю: “Рэцэнзент слушна адзначыў пэўную *імпрэсіяністычную манеру* аўтарскага пісьма” [2, 130]. У прыведзеным кантэксце словазлучэнне *імпрэсіяністычную манеру* стылістычна спалучаецца з іншымі словамі, што ўваходзяць у склад фразы, і надаюць ёй прыметы кніжнага маўлення. Нярэдка ў мастацкім тэксце пісьменнікі спалучаюць тэрміналагічныя словы ці словазлучэнні з лексічнымі сродкамі, якія працуюць на вобразнасць выказвання: “У Ярашэвіча былі вялікія пукатыя вочы, вузкі, як сціснуты, нос і чаканная пракурорская *дыкцыя*” [2, 130]; “– Ну, ты пайшоў, як цыган на неба па драбіне, – сказаў дырэктар і адышоўся ад Гушчынскага, сеў за свой стол. – *Кан’юктурная праўка* была і будзе” [2, 191].

Тэрміны заўважаюцца ў складзе няўласна-простай мовы, што выяўляе думкі літаратурнага персанажа, звязаныя з яго прафесійнымі клопатамі: “Сумненні раз’ядалі, як рак. Ну, добра, адмовіцца ён ад *праектавання раёна* па нормах, якія існуюць... Што ад гэтага зменіцца?” [4, 208]

Часам у мастацкім тэксце можа ўжывацца лесіка з тэрміналагічным значэннем (прафесійныя словы), якая мае гутарковую афарбоўку, напрыклад: “Ды радаваўся Драгун рана. *Рапарцічкі* ішлі на подпіс да начальства” [2, 114]. Тут слова *рапарцічкі* аслабляе афіцыйны фон выказвання, падкрэслівае частотнасць і звыкласць дзеяння, уласцівага работнікам рэдакцыйнага аддзела.

У мастацкім тэксце адзін і той жа тэрмін можа ўжывацца не толькі з прамым, але і з пераносным значэннем. Параўнаем, напрыклад, выкарыстанне слова *амартызацыя* (‘паступовае зніжэнне вартасці машын; змякчэнне штуршкоў, удараў пры руху машын, пасадцы

самалётаў з дапамогай спецыяльных прыстасаванняў) у наступных сказах: “Адна Поля ведае, колькі я пакутаваў ад таго, што мае дамы старэюць раней, чым старэю я. Старэюць задоўга да *тэхнічнай амартызацыі*” [4, 19] і “Гушчынскі быў выдатны *амартызатар* – ён змякчаў удары абодвух бакоў, многае прымаў на сваю галаву, але ў яго была добрая звычка не вешаць носа, не звальваць на другіх чужой віны і смяяцца, жартаваць тады, калі другі на яго месцы плакаў бы” [2, 241]. У першым кантэксце слова *амартызацыя* ўжыта з прамым значэннем, у другім – з пераносным значэннем, што надае выказванню адценне жартаўлівасці і адначасова выконвае характарыстычную функцыю: паказвае на ўменне чалавека быць стрыманым у няпростых жыццёвых сітуацыях, не паддавацца эмоцыям, якія адмоўна ўплываюць на ўзаемаадносіны людзей, адэкватна ацэньваць паводзіны калегаў, з якімі даводзіцца кантактаваць.

Такім чынам, можна адзначыць, што ў мастацкіх тэкстах могуць выкарыстоўвацца як агульнаўжывальныя, так і вузкаспецыяльныя тэрміны. Яны дапамагаюць пісьменніку дакладна ахарактарызаваць абставіны, звязаныя з прафесійнай дзейнасцю літаратурных герояў, і служаць эфектыўным сродкам стварэння мастацкіх вобразаў.

Літаратура

1. Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. / рэдкал.: Г.П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2003. – Т. 16. – 576 с.
2. Дамашэвіч, У. Камень з гары / У. Дамашэвіч. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 334 с.
3. Цікоцкі, М.Я. Стылістыка беларускай мовы : вучэб. дапам. / М.Я. Цікоцкі. – 2-е выд. – Мінск : Універсітэцкае, 1995. – 294 с.
4. Шамякін, І. Атланты і карыятыды / І. Шамякін. – Мінск : Маст. літ., 1985. – 430 с.

О.Б. Переход (Брест, Беларусь)

ТЕНДЕНЦИЯ К ПРЕОБЛАДАНИЮ ОДНОРОДНОСТИ В СИНТАКСИЧЕСКОМ СТРОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА М. МОСКВИНОЙ «ДНИ ТРЕПЕТА»)

Художественная проза нового времени известна своими экспериментами в области языка. Эти эксперименты, являясь мощным средством эмпатии, определяют ритмическую организацию предложения, характеризуют способы смысло- и текстообразования современной художественной прозы.

В области синтаксической организации отмечены черты, которые в чем-то противопоставлены синтагматическому и даже актуализирующему синтаксису, хотя те продолжают оставаться основными типами синтаксической прозы как художественной речи [1, 5].

Основные изменения в постмодернистской прозе касаются следующих сторон синтаксической стороны языка:

1) увеличение размера предложения и общего числа сложных предложений в тексте. Г.Н. Акимова, анализируя синтаксис рассказа В. Пелевина «Водонапорная башня», называет это произведение «синтаксическим нонсенсом». Это сложное предложение-рассказ, состоящее почти из 3 тысяч слов, занимающее 13 страниц и не имеющее абзацев [2, 320];

2) изменения в грамматической структуре предложения, т.е. качественные сдвиги, объясняющиеся влиянием разговорной речи на синтаксис кодифицированного русского литературного языка. Качественные изменения проявляются в преобладании паратаксиста (сочинения) над гипотаксистом (подчинением), в усилении синтаксической неграмматичности, т.е. в разрыве синтаксических отношений в разных конструкциях. В таких предложениях передается поток сознания, лишённого четкой логичности, делаются попытки передать внезапно возникающие ассоциации [2, 319–320].

На протяжении нескольких лет мы занимаемся изучением языка женской прозы (Т. Толстая, Д. Рубина, М. Москвина). Лингвостилистические особенности женской манеры повествования позволяют говорить об особом языке и об особом стиле письма. Установить индивидуально-стилистическое своеобразие «женского» языка – значит установить нарративную структуру произведений. Н.А. Фатеева, раскрывая особенности самоидентификации женщины-как-автора, рассматривает явления грамматического и словообразовательного уровней, проецируя их на другие уровни организации текста: характеристика по роду и полу (приписывание среднего рода особи женского пола, глагольное

выражение идентификации по полу и др.), деминутивы как проявление семантики «уничужения» (в том числе и самоуничужения), негация как проявление отказа от своей «женственности» становятся стилеобразующими факторами «женской» прозы [3, 3].

Изменения коснулись и синтаксического строя прозаических произведений. Объемные предложения, наполненные распространенными однородными конструкциями, характеризующиеся параллелизмом структур, асиндетоном и мн. др. отличают прозу нового времени. В результате складываются перцептуальные пространственно-временные параметры текста, отражающие авторскую содержательно-концептуальную информацию: *Россия – это большой сумасшедший дом, где на двери висит большой амбарный замок, зато стены нету; где потолки низкие, зато вместо пола – бездна под ногами; где врачи утратили разум, а пациенты по-своему очень хорошо соображают, что к чему, но притворяются ненормальными, и не потому, что хотят угодить врачам, а просто потому, что так интереснее, удобнее и волшебнее; где кошмары и ночные фантазии материализуются до полной осязаемости, а простые, подручные, необходимые предметы при ближайшем рассмотрении оказываются иллюзорными и бесплотными: протянешь руку – туман!* [Т.Толстая («Русский мир»)].

Рассмотрим лишь одно явление, свойственное постмодернистскому синтаксису и являющееся сильным средством экспрессивации высказывания в произведениях авторов, работающих в этом направлении (Т. Толстая, А. Гостева, М. Москвина, Д. Рубина и др.), – увеличение употребления однородных рядов на различных синтаксических уровнях. В качестве материала исследования обратимся к роману М. Москвиной «Дни трепета» [4].

Роман «Дни трепета» М. Москвиной – веселая притча, утверждающая, несмотря на все тяготы жизни, парадоксальную радость бытия. Образ мыслей её героев – неподотчетен и непредсказуем. Смешные и грустные люди, творя нелепости, ссорятся, ищут любви и не находят ее. Проза Москвиной экзотичная, напряженная. Она черпает энергию смежных искусств – цирка, клоунады, фантазмагии, цыганщины, детского фольклора, чаплинского кино. Это притча – история сумасшедшей любви к жизни, роман о мудрости, хотя, конечно, ни один из героев ни за что в этом не признается, потому что слишком увлечен карнавалом, на котором буйно веселится.

В современной постмодернистской прозе отмечается в качестве стилевой черты большое количество однородных членов в составе предложения – явление, представляющее принцип количественного перевеса наименований в прозаическом тексте. Часто однородность на графическом уровне текста перебивается вставками, пунктуационно оформленными тире, реже скобками.

Однородность на уровне простого предложения (или предикативных частей сложного предложения) количественно превосходит все остальные виды осложнения: *Лишь тень твоя ложится в эту минуту на глинистые берега, глухие заборы, зеленые овраги, на спины кузнечиков и желтые поля сурепки, прилегающих к железнодорожному полотну* [5, 56]; *Мы с ним стояли, обнявшись, и целый мир, сам того не подозревая, лежал у наших с Кукиным ног: огни земли и безлюдные дороги, отшельники в лесной пуще, осенний туман, халдеи, египтяне, греки, сирийцы и эфиопы – весь наш московский сброд* [5, 40].

На уровне сложного предложения паратакисис преобладает над гипотаксисом, то есть господствуют предложения с бессоюзной и сочинительной связью, совмещенные с осложненными однородными членами предикативными частями: *Вот он идет мне навстречу – любитель сладкой жизни Кукин, Тибул, который ни дня не жил честным трудом, коммерческий директор несуществующих структур, продавец недвижимости, культурный атташе с кожаным портфелем и бамбуковой тростью, сам есть пирожное «картошку», а мне купил булочку с повидлом* [5, 56].

Отмечается конструктивный и особенно семантический перевес от главных к второстепенным членам предложения: *Это может случиться июльской ночью в Серебряном бору на речном песке, на траве, на сосновых корнях, коре, иглах и шишках, на дне реки, в лодке со скрипучими уключинами, на прошлогодней листве. А на том берегу будут петь для тебя два моих щегла, я купил их зимой в зоомагазине* [5, 18]. Перевес однородности, особенно при распространении однородных членов, делает информативную часть предложения перенесенной с центра на периферию. Происходит процесс деиерархизации – разрушения иерархии в строе предложения.

Таким образом, в прозе М. Москвиной, представляющей образец постмодернистской прозы, предложение разворачивается горизонтально, линейно, проявляя тенденцию к перечислению, избыточности, нарушению иерархии членов предложения.

Литература

1. Акимова, Г.Н. Синтаксическая составляющая в создании «трудностей» современного художественного текста / Г.Н.Акимова // Обретение смысла : сб. ст. – СПб., 2006.
2. Синтаксис современного русского языка : учеб. для филол. спец. ун-тов СНГ / под ред. С.В. Вяткиной. – СПб. : факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008.
3. Кудреватых, И.П. Современная «женская» проза: способы смысло- и текстообразования / И.П. Кудреватых // Славянские языки : системно-описательный и социокультурный аспекты исследования : материалы Междунар. науч.-метод. конф., Брест, 25–26 ноября 2009 г. : в 2 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Брест. гос. ун-т имени А.С. Пушкина ; редкол.: С.А. Королевич [и др.]. – Брест : Изд-во БрГУ, 2010. – 257 с. – Ч. I. – С. 3–7.
4. Москвина, М. Дни трепета / М. Москвина. – М. : Эксмо, 2008.

Н.М. Петрухина (Ташкент, Узбекистан)

ПСИХОДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ И ИНОБЫТИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

В русской литературе XIX века с её реалистической установкой на построение миромодели «внутренний человек – действительность» наиболее остро ставится именно проблема детерминации психодействительности (как внутреннего психического и психологического пространства Я человека) личности по отношению к её инвариативной художественной модели и реальных жизненных прототипов, гипотетически присутствующих в жизни. Но в целом ряде авторских художественных картин мира, несмотря на их направленческую соотнесённость с реализмом, возникает и пространство соотнесённое с понятием инобытие (в данном случае пространство ирреальности, нереальности, надреальности, недетерминированное реалиями действительности). Наиболее ярко эта взаимосвязь соотносима с героями Ф. Достоевского: с одной стороны, они поразительно условны и фантазмагоричны, порой мистичны, с другой – жизненно правдоподобны и реальны.

Психологическая сложность и неоднозначность в художественной интерпретации «человека в человеке» Ф.М. Достоевского во многом сокрыта в той глубинной многомерности «внутреннего мира» его героев, которая детерминирована авторской многозначностью понимания смысла человека и его бытия. У Достоевского нет одномерных образов вовсе, в каждом его герое-злодее присутствует и некое внутреннее страдальческое самопожертвование, в то же время в самом «святом» образе таится некая греховность или тяга к ней.

Парадоксальным образом М. Хайдеггер, увлекающийся между прочим чтением Достоевского весь период 1910–20-х годов, тем же самым качеством наделяет «экзистенциальное пространство», отсутствие детерминированности определённых уровней, объясняя это разъятостью: «пространство – однородная, ни в одной из мыслимых точек ничем не выделяющаяся, по всем направлениям равноценная, но чувственно не воспринимаемая разъятость» [4, 313].

Равнозначность «пороговости» реалиста Достоевского и «разъятости» экзистенциалиста Хайдеггера определяется в системе психодействительности «человека внутри человека» (термин Достоевского) и пространственного инобытия внешнего мира, который, по сути, определяется проекцией сознания героя во вне (и соответственно сознанием Автора в тексте) и, таким образом, является инвариантом всё той же психодействительности. В.В. Заманская не случайно отмечает, что «ощущение кризисности жизни, способность увидеть своего героя «за последней чертой» бытия отразила гениальная проза Достоевского, чей художественный опыт наиболее приближается к типу сознания XX века и становится мощным фактором экзистенциализации литературы не только русской, но и европейской» [3, 57].

«Поражение вселенской несправедливостью» можно считать отличительной чертой не только личностного мировоззренческого взгляда Ф.М. Достоевского, но и в связи с авторской концепцией равноценности голоса автора и героев принципом мироощущения практически всех его персонажей. Ощущая мировую несправедливость как личную трагедию, Ф.М. Достоевский создает новый тип художественной ментальности, обозначенной как

«пороговая», и уже в этом контексте структурирует образную систему «пороговых» героев, стоящих перед катарсической проблемой выбора (в хронологической последовательности написания своих произведений). Присутствие изначально доброго (этически заданного) и социально злого начал в человеческой личности определяет экзистенциальную суть ее существования, являя собой особую систему психологических состояний героев, выявляемых в призме таких важных составляющих категории «смыслоутраты», как свобода, вина, прозрение.

Романное пространство писателя представляет определённую целостность как в метафорико-хронотопическом аспекте, так и в нравственно-философском и в контексте развития авторской идеи о постижении тайны человеческой личности структурируется по принципу равнозначного со-присутствия всех субъектных голосов-сознаний (по концепции М. Бахтина). Таким образом осуществляется интерференция «пороговых» психотипов в некий единый образ, который можно определить как «внутренний человек Достоевского». В этом психотипе равноценно сосуществуют порой совершенно антиномичные характеры: Свидригайлов и Раскольников («Преступление и наказание»), Парфен Рогожин, Ипполит Терентьев и князь Мышкин («Идиот»), Петр Верховенский и Ставрогин («Бесы»), Иван, Алеша Карамазовы и Смердяков («Братья Карамазовы»). Злое начало, присутствующее в человеке, представлено в системе дифференцированных трансформаций «сатанинского» и определяет инвариантное воплощение отрицательных координат личностной характеристики образов так называемых отрицательных героев. Ощущение вседозволенности у одних героев является абсолютным, у других становится «пороговым» в контексте нравственного ощущения собственной исключительности. В призме этой философии «сверхчеловека» и разворачивается концепция жизни, основанная на уверенности собственной избранности и своей личностной равнозначности Богу. Типологизация героев Достоевского не исключает концептуальной психологической индивидуализации каждого отдельного персонажа, которые и находятся не только в диалогических отношениях в контексте фабульно-сюжетной повторяемости жизненных коллизий, принципов и взглядов на жизнь, но и особого осознания роли божественного начала в их судьбе (в парадигме образов «Богочеловек – Человекобог»), тем самым представляя в палитре творчества писателя звучащую какофонию – симфонию картины реального мира.

Мировая философская мысль, объясняя специфику русского религиозного экзистенциализма, акцентирует внимание именно на проблеме человеческой свободы, являющейся одной из основополагающих и в творчестве Ф.М. Достоевского. Присутствие трагического надлома у всех героев писателя определяется спецификой постижения каждым «этического императива» свободы как самого значимого и катарсически определяемого жизненного понятия. Рассмотрение психологических, нравственно-философских и эстетических констант категории «свобода» становится предметом пристального исследования Ф.М. Достоевского, потому что именно в системе оппозиции «свобода воли» и «свобода духа» в человеческой душе обнажаются самые темные и низшие движения, принося мучительные страдания, превращая человека в раба страстей. Свобода оставляет человека наедине с самим собой, раскрывая хаос его существования. Даже герои с внутренним гармоническим мироощущением находятся очень часто в дисгармоничном состоянии выбора. В движениях свободы присутствует как диалектика зла, так и диалектика добра, в силу этого состояние свободы героя по Достоевскому не имеет четких границ, но всегда при этом имеется вектор-ориентир – образ Христа, определяющий «этический императив» положительных героев. Писатель искренне верует в скрытое, подлинное изначально совершенство человеческой природы и в связи с этим, вскрывая греховное, порочное, эгоистическое начало и демоническую стихию в человеке, диалектически отражает движения правды и добра, ангельское начало. Диалектика «внутреннего человека Достоевского» ведет к постижению экзистенциальной действительности, рождающей такие определяющие сущность человеческого существования категории, как «вина», «катарсис», «амбивалентность (как психологическая доминанта)». Абсолютно разные на первый взгляд данные категориальные понятия взаимообусловлены в контексте порогового состояния человеческой личности. Так, категория «озарение» (в значении катарсического прозрения) может являться способом раскрытия вины человека. Причем озарение не как процесс, определяемый эмоциональным переживанием, а как внезапная вспышка сознания, в которой и обнаруживает себя личностная экзистенция. По этому же принципу осуществляется соотношение разума и сознания, экзистенции мысли («внутренний человек») и существования («внешний человек»). Все «пороговые» моменты в жизни героев

соотнесены с моментами озарения и всполохами надежд на фоне образа безобразного, бессмысленного и чудовищного мира, который герой сам для себя создал или каким он является по его представлению. Так, герои, «формула жизни которых» полна отчаяния и отвращения – Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков, – не мучаются размышлениями о добре и зле, а многие поступки в своей жизни совершают от скептического равнодушия своей натуры, отталкиваясь от нее как от точки отсчета. Свидригайлов говорит Раскольникову: «Я вам откровенно скажу, – очень скучно!» [1, 193]. Ставрогин в своей исповеди также определяет свое состояние: «Мне и вообще тогда очень скучно было жить, до одури» [2, 346]. Эксцентрика, разврат и, как следствие – пресыщение не избавляют от скуки, не приводят к желаемому результату – получение внутреннего удовлетворения. Интуитивно прочувствованные писателем страшные чувства скуки и пресыщения, представленные в романном пространстве целым рядом поступков героев, становятся свидетельством разрушительного начала человеческой личности, требуя все новых и новых средств для ее рассеяния. Бездонную пустоту своей души герои не могут заполнить ничем: ни развратом, ни попытками найти себе подобных, ни искушением. Так скука как производная от категории «смыслоутрата» становится основополагающим фактором в постижении метафизической сущности героев и определяет проблему понимания свободы, проблему его жизненного выбора. Смерть таких героев, как Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков, не нелепость, не бессмысленность, она полный конец их метафизического бытия. Болезненное переживание натурой героев скептического отчаяния и душевной опустошенности выливается в неосознанное ими чувство вины, которое и является рычагом к самоубийству. В этом контексте категория вины становится внутренней доминантой, позволяющей проанализировать осознание героями собственной вины и являющейся первым шагом к искуплению, к грядущему катарсису, с наступлением которого человеческая душа должна обрести гармонию, мир, покой и очищение. И в этом принципиальное отличие Достоевского-реалиста, выводящего своих героев из «порогового» пространства в «мир с Богом» от экзистенциальной разъятости «мира без Бога».

Литература

1. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч. : в 15 т. / Ф.М. Достоевский. – М. : Наука, 1972. – Т. 9.
2. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч. : в 15 т. / Ф.М. Достоевский. – М. : Наука, 1972. – Т. 13.
3. Заманская, В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий / В. В. Заманская. – М. : Флинта ; Наука, 2002.
4. Хайдеггер, Мартин. Время и бытие / М. Хайдеггер. – М. : Республика, 1993.

В.И. Пинковский (Магадан, Россия)

«ТАРАС БУЛЬБА» В ПОЭТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ Р. ДЕ БОННЬЕРА

Робер де Бонньер (Guillaume François Robert de Wierre de Bonnières, 07.04.1850–07.04.1905) – французский романист, поэт, журналист газеты «Фигаро», друг Г. де Мопассана. В качестве одного из примеров восприятия русской литературы во Франции привлекают внимание опубликованные под заголовком «Русские сонеты» («Sonnets russes») в третьем сборнике «Современный Парнас» (1876) четыре стихотворения Р. де Бонньера по мотивам гоголевского «Тараса Бульбы».

Тяготение парнасцев к этнографической и исторической экзотике, к ярким образам и картинам определяет тематику сонетов французского автора. В первом сонете («L'Ataman cosaque») [1, 45] описан атаман Klubb, спускающийся к Днепру напоить лошадь: на казаке золотое оружие убитого гайдука и турецкий ятаган, его сопровождает пленная гречанка. Чтобы не поддаться чарам прекрасной пленницы, атаман уносится в степь. В описании скачки – самые живописные на все четыре сонета строки:

Dans la pourpre du soir, loin de la fille hellène,
Le jeune ataman fuit tout doré dans la plaine:
Il voit les feux du camp paisible au loin fumer.

Comme un libre étalon qu'indignent les entraves,
Il sait pour être fort qu'il ne faut point aimer,
Et qu'une faible enfant peut perdre les plus braves.

(Пурпурным вечером далеко от юной эллинки // Молодой атаман скачет по равнине, весь в золотом свете. // Он видит дымящиеся вдали огни мирного лагеря. // Подобно племенному жеребцу, рвущемуся из пут, // Он знает: чтобы сохранить силу, не стоит любить вовсе, // Потому что слабая девушка-дитя может подчинить себе даже самых храбрых). (Перевод здесь и далее наш. – В.П.).

Атаман Хлеб в повести Гоголя – эпизодический персонаж, хмельным захваченный в плен поляками вместе со своим куренем. Ничего общего с героем сонета, воплощающим идею бегства от мешающей совершению рыцарских подвигов женской привязанности, он не имеет.

Во втором сонете («L'Épreuve») [1, 46], изображающем испытание казаком бойцовских качеств сына (переосмысленный начальный эпизод повести), живопись сменяется пластикой:

La houppie de cheveux flotte sur leur cuir ras,
Ils déposent leurs peaux de buffle au noir pelage,
Arêtent près du camp leur pesant attelage...

<...>

Ils se chargent, pareils à deux taureaux de race...

(Над их бритыми головами развеваются чубы, // Они сбрасывают чёрные буйволиные кожи, // Останавливают за лагерем свою тяжёлую повозку... <...> // Они стремительно сходятся, как два породистых быка...)

Сбитый с ног, окровавленный, отец горд силой сыновних ударов: «Je suis fier des coups que ton bras a frappés».

Третий сонет («Le Meurtrier») [1, 47] разворачивает в целую картину казнь за убийство, у Гоголя упомянутую кратко и интересную не саму по себе, а как штрих к нравам Сечи и свидетельство чувствительности Андрия, которому «долго потом... всё представлялся этот заживо засыпанный человек вместе с ужасным гробом». В сонете Р. де Бонньера приговорённого ведут его боевые товарищи, убийца ложится в приготовленную яму, видит на миг небо над собой, сверху опускается гроб, глухо падает земля, затем на могиле воздвигается камень.

Стихотворение французского поэта повествовательно, эмоциональное воздействие идёт не от психологического состояния героев, переданного с внешней стороны и схематично (усиленный стук сердца убийцы, бледность его чела и т.п.), а от самого повода, предмета повествования, который способен поразить читателя не меньше, чем гоголевского Андрия.

Наконец, в четвёртом сонете («L'Orgueil d'Ostap») [1, 48] дана известная сцена с запорожцем, спящим посреди дороги в предместье Сечи, только любителю растянувшимся казаком у Р. де Бонньера не Тарас, а Остап:

...Un Zaporogue dort sur la route, en travers,
Pareil aux demi-dieux dont en leurs anciens vers
Les Cobzars ont chanté l'héroïque stature.

<...>

Vingt fois de son sang libre il a teint les prés vert;
Il prend la vie ainsi qu'une rude aventure.

(Поперёк дороги спит запорожец, похожий на полубогов, героическую статью которых воспевали в старинных песнях кобзари. <...> Множество раз своею вольной кровью он поливал зелёные луга и потому воспринимает жизнь как суровое приключение).

Полюбовавшись, Остап продолжает путь во главе отряда «копыеносцев» (porteurs de lance) и «размышляет с гордостью о привычных схватках» (combats familiaux).

Знакомство с текстами Р. де Бонньера позволяет заключить, что они не являются выдающимися произведениями парнасской школы. Это поэтические упражнения, выполненные правильно, но не в полную живописную и пластическую силу: автор чаще просто перечисляет качества образов, чем «весомо и зримо» представляет их читателю. Намного больший интерес представляет содержательная сторона сонетов.

Де Бонньер заметно отступает от гоголевского текста. Часть этих отступлений относится к разряду неизбежных ошибок в понимании иной культуры. Так, например, изображая поединок отца с сыном («L'Épreuve»), поэт пишет: «И раздалось в степи бескрайней двойное «ура» («Et, dans la steppe immense, on entend deux hourras»). Не говоря уже о том, что в повести Гоголя запорожцы ни в одном эпизоде не используют этот боевой клич, странно (и комично) выглядят два казака, набрасывающиеся друг на друга с криком «ура» в тренировочно-проверочной схватке. Возможно, здесь сказалось влияние современных Р. де Бонньеру словарей, в одном из которых прямо сказано: «Hourra – ...cri de guerre des Cosaques» [2, 314].

Есть и более существенные отступления – от самого духа гоголевского произведения. От французского поэта либо ускользнула, либо совсем его не заинтересовала нераздельность патриотического и религиозного мотивов в повести Гоголя. Для запорожцев отечество не только Сечь, но и вообще мир православной веры. Там, где русский писатель выражает устами Тараса мечту о распространении христианской веры («чтобы по всему свету разошлась и везде была одна святая вера»), французский утверждает (через казака-отца в «L'Épreuve») только национальную экспансию: «Que la race slave essaime sur le monde!» («Пусть род славян множится по свету!»).

Эпически «широкая, разгульная замашка» (Гоголь) характеров, поступков, мироощущения героев повести не нашла отражения в «русских сонетах» французского романиста и поэта. Де Бонньеру понятен мир устоявшийся, регламентированный, и поэт рационалистически мотивирует то, что у русского писателя лишь отчасти находит логическое объяснение, так как невозможно законосообразно истолковывать жизненную стихию, определившуюся только в границах нескольких твёрдых неписанных правил (стоять за веру, блюсти товарищество и т.п.), а в остальном непредсказуемо свободную.

Гоголь не задаётся вопросом, почему так дико жестока казнь за убийство, – Р. де Бонньер объяснительно повествует о том, что казак убил в монастыре под Харьковом девицу, готовившуюся к постригу, и добавляет ещё любовно-мелодраматическую ноту: на могильном камне, согласно воле казнённого, расплатившегося за «кровавую любовь» («amour sanglant»), указывают имена убийцы и убитой («Le Meurtrier»).

Ещё один пример – встреча Тарасом сыновей из бурсы, начинающаяся родственной кулачной стычкой с Остапом. Этот эпизод содержит, конечно, элемент проверки на силу, на готовность быть казаком-сечевиком, но многое в поведении героев идёт от молодечества, от играющей силы, которая ищет себе применения, не соизмеряясь с конкретной узкой целью. По крайней мере, изображённое Гоголем очень далеко от прагматической подготовки сына отцом перед боевым походом, показанной в сонете «L'Épreuve»:

«Fils, avec le Kourèn ce soir tu partiras:
Les Tatars ont brûlé sur le Don un village.
Mais avant, fils, je veux, robuste malgré l'âge,
Par moi-même éprouver la force de ton bras».

(«Сын, ты выступишь вечером вместе с куренем: // Татары спалили деревню на Дону. // Но прежде я хочу, крепкий несмотря на возраст, // Сам проверить силу твоих рук»).

Суженное понимание жизненного материала, «приземление» духа, пропитывающего этот материал, сказывается не только на сюжетном, но и на предметно-образном уровне. Изображая спящего на дороге запорожца, Р. де Бонньер исключает из его облика такие выразительные детали, как раскинутые руки и ноги, «закинутый гордо чуб... на пол-аршина земли» и «шаровары алого дорогого сукна» (вполне очевидно – «шириною в Чёрное море», как у сыновей Бульбы), наглядно воплощающие «могучий, широкий размах» природы казака и Сечи в целом. Французский поэт ограничивается «шитым золотом турецким кафтаном» и «богатым поясом», измазанными из презрения к ним дёгтем, что сказывается и на пластической выразительности картины: пояс (или кушак – ceinture), лишённый окружения из «расширяющих» деталей, имплицитно указывает не на развёрнутость (реакция Тараса Бульбы на казака: «Эх, как важно развернулся!»), а на завёрнутость, затянутость.

В передаче французского автора совершенно исчезает двойное – патетическое и комическое – освещение образов запорожцев, присутствующее в повести Гоголя и вызывающее двойную же эмоциональную реакцию – одновременное восхищение и улыбку взрослого над детски непосредственными натурами. Надо признать, что указанная двойственность освещения спящего запорожца не до конца удалась и в переводе Л. Виардо, который, вероятнее всего, и читал Р. де Бонньер: «Comme ce drôle s'est développé... Quel beau corps d'homme!» («Как развернулся этот чудной... Какова фигура!») [3, 35]. Думается, просчёт заключается в употреблении субстантивированного прилагательного drôle (смешной, чудной), указывающего на субъект и одновременно дающего ему оценку. Даже по-русски трудно определить одним словом двоякое впечатление, производимое персонажем; не случайно Гоголь избегает какого-то одного определения, достигая должного эффекта через совокупность деталей.

Гоголевский казак, конечно, не «чудной», то есть экстравагантно отличный от «прочих», а как раз воплощение типических черт «прочих» – богатства, вольности и беспечности – всего, что характеризует Сечь. Детали же, составляющие образ сечевика в сонете

Р. де Бонньера, представляют его скорее романтическим разбойником, чем «вольным козаком»-защитником «всех христиан, какие ни есть на свете».

Как показывают «русские сонеты» Р. де Бонньера, восприятие иной культуры конкретным человеком детерминировано множеством факторов – от особенностей личностной природы до национальных традиций, включая устойчивые предрассудки, к которым относится и рождённый эпохой наполеоновских войн миф о казаках, которых представляли «на манер турецкого башибузука... авантюриста... солдата удачи, мародёра» [4, 72]. Речь идёт не о запорожцах, а о донских казаках Платова, памятных французам по 1812 году, однако массовое сознание мало интересуется подобными историческими и географическими дистинкциями, и казаки в сонетах де Бонньера явно созданы не без влияния современными поэту мифологических клише (не случайно в стихах наряду с Днепром упоминается Дон – река не запорожских казаков).

Стоит добавить, что Р. де Бонньер подвержен влиянию «распространённых мнений» и в своей прозе: в романе «Les Monach» обыгрывается мифологема «русской дикости» – упоминается эпизод с русским персонажем, бушующим в казино (сплёвывает вокруг себя, собирается избить одного из героев и т.д.). Разумеется, этот «здоровенный русский» (un grand Russe), напоминающий нам «самодуров» А.Н. Островского, – «некий князь с длинной белой бородой» (un prince à longue barbe blanche), и усмирит «этого дикаря» (ce sauvage) только цивилизованный герой (француз) [5, 20].

Создавать **такие** эпизоды и с **такими** персонажами – значит, пользуясь словами чуткого к беллетристической неправде Л.Н. Толстого, «опускаться до приёмов». Но «опускаться» может большой мастер (Толстой говорил о просчётах Тургенева), а для писателей, подобных Р. де Бонньеру, «приёмы» – самый обычный рабочий арсенал. Имеет ли смысл изучать стихотворения на русскую тему автора, который, при несомненной любви к русской литературе, не обладал пронизательностью крупного художника? Думается, имеет – как раз по причине отсутствия названного качества: самые влиятельные мнения о другом народе – расхожие – создаются, отражаются, подправляются, отменяются не на вершинах культуры, а значительно ниже – там, где трудятся литераторы масштаба Робера де Бонньера. Именно такие писатели обеспечивают соотечественникам удобный вариант позитивного восприятия чужой культуры: опираясь на сложившиеся представления, они их несколько улучшают. Новое не отталкивает, если в небольших дозах примешивается к привычному.

Литература

1. Le Parnasse contemporaine: recueil de vers nouveaux (III). – P. : A. Lemerre, 1876. – Genève : Slatkine Reprint, 1971.
2. Larousse, P. Nouveau dictionnaire de la langue française / P. Larousse – P. : A. Boyer, 1879.
3. Gogol, N. Tarass Boulba. Trad. du russe par L. Viardot / N. Gogol – P. : L. Hachette, 1853.
4. L'Alliance russe, souvenirs et impressions d'un Français en Russie. – P. : P. Dupont, 1893.
5. Bonnières, R. de. Les Monach: roman parisien: 4-e éd. / R. Bonnières – P. : P. Ollendorff, 1885.

А.А. Посохин (Брест, Беларусь)

СМЫСЛ И ЗНАЧЕНИЕ ЯЗЫКОВОГО ЗНАКА

Идея Бодуэна де Куртене об онтологии языка как специализированного для осуществления знаковой коммуникации психического механизма, не тождественного механизму психической деятельности, приводит к необходимости чёткого, последовательного и постоянного противопоставления формы плана содержания, с одной стороны, субстанции плана содержания – с другой, то есть противопоставления значения смыслу.

Под смыслом в данном случае мы будем понимать фрагмент внеязыкового сознания, которое формируется под влиянием окружающей действительности независимо от того, выражаем мы его средствами языка или нет. Если исходить из того, что язык как знаковая система изначально развивается для передачи информации о некотором состоянии окружающей действительности, то под смыслом языкового знака следует понимать конкретное состояние идеальной системы, которая возникает в сознании индивида в процессе познания окружающего мира.

Под конкретным состоянием идеальной системы мы понимаем результат соотнесенности конкретного образа воспринимаемой действительности с системой обобщенных образов, формирующих индивидуальную картину мира. Даже если индивид воспринимает в данный момент абсолютно типичную для него ситуацию, такое восприятие всегда обладает конкретностью, которая отличает реальное восприятие данной ситуации от абстрактного, обобщенного представления о данной ситуации, которое сформировалось как результат жизненного опыта. Такое понимание смысла языкового знака, безусловно, относит его к области внеязыкового сознания, которое формируется в нас как результат систематизации образов, возникших и возникающих в психике в процессе отражения действительности.

Внеязыковое сознание как следствие упорядочивания и систематизации смыслов напрямую зависит от формирующей его реальности, следовательно, система и структура языкового сознания должна отражать существенные, с точки зрения индивида, элементы действительности. С одной стороны, для человека, как и для любого биологического вида, существенность элементов действительности напрямую зависит от их влияния на выживаемость в условиях данной действительности. С другой стороны, для человека, как ещё и существа социального, значимость элемента действительности также будет определяться его влиянием на социальный уклад, который обеспечивает максимальные возможности для выживания социума в целом.

В свою очередь, система внеязыкового сознания, которая и является для языка объектом выражения с помощью материальных элементов, должна определять особенности системы языкового сознания, образованной упорядоченной совокупностью образов материальных объектов, выбранных в качестве внешней формы языкового знака. Другими словами, особенности данной языковой системы определяются особенностями внеязыкового сознания, сформированного в конкретных условиях существования данного социума. Кроме того, особенности языковой системы будут зависеть и от степени актуальности для данного социума тех или иных смыслов, образующих внеязыковое сознание.

Степень актуальности, очевидно, будет зависеть от того, насколько регулярно этот смысл воспроизводится в пределах данного социума, и от того, какую системообразующую функцию данный смысл выполняет в мысленной картине мира. Совершенно очевидно, что смыслы, которые наиболее востребованы членами данного социума в силу того, что отражают наиболее существенные, с точки зрения группы, фрагменты действительности, в первую очередь стремятся к выраженности средствами коммуникации, в частности языковыми средствами. Именно для таких смыслов оформляются стандартизированные средства выражения, по которым эти смыслы легко опознаются.

Примером такой крайней стандартизации может служить система знаков дорожного движения, которые позволяют водителю легко опознавать смыслы, существенные с точки зрения безопасного для водителя и пешеходов движения, и руководствоваться этими смыслами при принятии решений. С другой стороны, смыслы, неактуальные с точки зрения безопасности движения (например, цвет салона автомобиля), не находят своего выражения средствами системы знаков дорожного движения.

Но в отличие от системы знаков дорожного движения, языковая система, располагая стандартными средствами выражения наиболее типичных смыслов, способна выразить и более частные, нерегулярные смыслы средствами стандартного выражения, так как любой смысл существует в сознании не изолированно, а в системных связях с другими смыслами. Эти связи могут отражать реальные связи между фрагментами действительности или связи, установленные в рамках данного социума. Понимание наличия связи между смыслами также является смыслом определенного рода, а значит, этот смысл также может иметь регулярное, стандартизированное формальное выражение.

Таким образом, имея возможность стандартным способом выразить два смысла и отношение между этими смыслами, мы можем выразить смысл, для которого отсутствуют стандартные средства формального выражения. Следовательно, из всей совокупности смыслов, образующих область внеязыкового сознания, в языковом отношении оказываются востребованными ограниченное количество смыслов, существенных с точки зрения данного социума. Причем среди данных смыслов можно выделить две наиболее противопоставленные группы: смыслы, отражающие реальные элементы действительности и смыслы, отражающие разноуровневые системные связи между этими элементами. Именно эта ограниченная совокупность смыслов и образует систему значений данного языка.

Сказанное выше подводит нас к мысли о том, что под значением языкового знака следует понимать факт устойчивой для всех носителей данного языка связи между абстрактным образом знака из области языкового сознания с определённым рода смыслом в области внеязыкового сознания, который ассоциативно способен указывать на другие фрагменты внеязыкового сознания. Следовательно, можно утверждать, что значение – это своеобразная функция смысла, которая отличается от его основной функции – функции отражения действительности. Из этого следует, что для данного состояния языка количество выражаемых значений будет конечно и относительно стабильно для данной языковой культуры, при абсолютной неограниченности обозначаемых смыслов.

Подобная постановка проблемы ставит вопрос о том, может ли любой смысл быть наделен функцией значения или он должен обладать какими-либо определенными свойствами, наличие или отсутствие которых обуславливает способность смысла иметь или не иметь функцию значения. Это требует определения параметров, которыми должен обладать смысл, для того чтобы претендовать на роль значения.

Говоря о параметрах смыслов, функционирующих в качестве значений, очевидно, следует разграничивать свойства, которыми эти смыслы обладают объективно, и свойства, которыми мы наделяем данные смыслы.

К числу объективных свойств, безусловно, следует отнести абстрактность и конкретность смыслов как образов, отражающих реалии действительности. Конкретные смыслы не конечны в количественном отношении, т.к. являются синхронной реакцией на окружающий мир и уже в силу этого не могут претендовать на функцию значений. Абстрактные смыслы, являясь результатом мыслительной деятельности по обработке и систематизации конкретных смыслов, в меньшей степени зависят от внешней действительности, они в количественном отношении конечны, так как ограничены уровнем осознания действительности. Абстрактный смысл, возникая на основе конкретных смыслов, оказывается связанным с ними, что позволяет через абстрактный смысл опознавать и классифицировать конкретные смыслы. Следовательно, смысл, претендующий на функцию значения, должен обладать свойством абстрактности, но не конкретности.

Другим свойством, объективно влияющим на способность смысла обрести функцию значения, является его сложность/несложность, то есть способность делиться или не делиться на более мелкие составляющие. Способность смысла члениться напрямую будет зависеть от того, можно ли в структуре смысла обнаружить содержание, которое усматривается в структуре других смыслов. Поскольку всякий сложный смысл может рассматриваться как системное объединение элементарных смыслов, очевидно, можно предположить, что элементарные смыслы в большей степени конечны, чем сложные смыслы. Это значит, что элементарность смысла также может рассматриваться как свойство, способствующее развитию функции значения у этого смысла.

Человек, активно взаимодействуя с окружающей средой, отражая эту среду в своем внеязыковом сознании, безусловно, устанавливает некую иерархию смыслов в зависимости от влияния отражаемого смыслом факта на условия существования индивида. Например, если индивид существует в условиях изоляции от внешней среды, то факты изменения состояния этой среды не будут актуальными для него, даже если индивид имеет возможность наблюдать эти изменения и, соответственно, отражать их в психике посредством смыслов. И наоборот, все смыслы, отражающие изменения внутренней среды, для него, безусловно, будут актуальны. Таким образом, можно говорить, что наличие иерархии смыслов также определяет способность смысла иметь функцию значения: более актуальные смыслы в большей степени склонны к обретению функции значения, чем смыслы неактуальные.

Итак, обобщая сказанное, сформулируем свойства, которыми должен обладать смысл, чтобы приобрести функцию значения. Во-первых, смысл должен обладать *абстрактностью*, во-вторых, смысл должен быть *элементарным, целостным* и, в-третьих, смысл должен быть *актуальным* с точки зрения как отдельного индивида, так и всех членов данного социума.

Нетрудно заметить, что далеко не все знаки русского языка связаны со смыслами именно такого рода. Например, содержание, связанное со словоформой, очень редко бывает элементарным, даже такая внешне простая словоформа, как *кот*, в содержательном отношении распадается на смысл, отражающий реальный фрагмент действительности, смысл единичности и на смыслы о родовом и ситуативном статусе данного фрагмента действительности. Подобная картина характерна для слов русского языка в подавляющем

большинстве случаев Исключение составляет ограниченное количество нечленимых служебных слов, которые функционально в значительной мере сходны с морфемами.

Следовательно, при таком понимании значения для русского языка собственно значением будут обладать в большинстве случаев только морфемы, а то, что принято называть «лексическим значением» слова, правильнее называть смыслом слова или, точнее, смыслом словоформы, если учитываются значения так называемых словоизменительных аффиксов.

Е.Д. Приступа (Брест, Беларусь)

**РОЛЬ МЕТАФОРЫ И ДРУГИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
СРЕДСТВ В ПОВЕСТИ «СЛЕПОЙ МУЗЫКАНТ»
В.Г. КОРОЛЕНКО**

Повесть «Слепой музыкант» была задумана как экспериментальный этюд, в котором свобода художественного вымысла сочетается со строгими принципами научного анализа. «В такой работе, – писал Короленко, – художественно-творческий процесс тесно связывается и идет параллельно с аналитической мыслью, работающей по строгим правилам научного анализа, только, конечно, художник значительно свободнее в гипотезах» [1].

Сюжет повести включает в себя два параллельно развивающихся повествования. Первое о том, как мальчик, родившийся слепым, инстинктивно тянулся к свету. Второе повествование не связано с биологическими свойствами человека и касается в основном сферы его самых разнообразных чувств и мыслей.

Стремление человека к полноценной жизни, к счастью, хотя и неизведанному, свойственному человеческой природе, – эта мысль уже звучала во «Сне Макара», в сибирских рассказах. В повести «Слепой музыкант» Короленко дополнил и усилил этот мотив мыслью о том, что нельзя смиряться с невзгодами, даже если они кажутся роковыми, непреодолимыми. В этом произведении писатель углубил свои не раз высказанные мысли о борьбе с фанатическим отношением к миру, о роли активного начала в психике человека.

Одним из ярких художественных средств в повести «Слепой музыкант» является метафора, которая для Короленко – не украшение и не дополнительное вспомогательное средство. В «Слепому музыканте» основной стержневой метафорой является слепота. Метафора слепоты весьма распространена в литературе, часто присутствует в романтических произведениях. Но слепота Петра, главного героя повести, вполне физиологическая, медицинская. Кажется, что это безнадежная слепота, но происходит чудо: «Он прозрел, да, это правда, он прозрел»... [2]. Здесь уже не медицинское явление, а метафорическое прозрение души. И в медицинском смысле чуда не происходит. На первый взгляд, прозрение происходит в переносном смысле. Но метафора не есть только перенос смысла. Иначе «прозрение» Петра в финале повести было бы фантастикой, обманом. И также были бы обманом сюжет, финал, вся идея повести. Но прозрение Петра в финале истинно, а не ложно.

Согласно теории А.А. Потебни, производившего метафору от мифа, миф умирает в метафоре. Осознание переносного смысла – это уничтожение смысла первичного, безусловного [3]. Д.А. Завельская считает, что миф не окончательно умирает в метафоре, а будто «дремлет», являясь её ядром, обеспечивая цельность всей конструкции.

Но видел ли Пётр в самом деле? Это загадка, которая не требует разгадки, прямое указание на усиление мифологического смысла метафоры, где нет границы между прямым и переносным значением. Просветление – очень важное слово для понимания метафоры, лежащей в основе повести. Борьба света и тьмы. Вначале над колыбелью ребёнка властвует тьма и неодолимый рок. Но герой одерживает победу. Проходит долгий, мучительный путь прозрения, постепенно осознает целостность мира.

Писатель ставит перед собой трудную задачу: выразить ощущения самого слепого и одновременно восприятие зрячими его усилий в постижении действительности. И, разумеется, миры зрячего и слепого неравноценны. Слепому ребенку так же трудно постигать явления жизни, как зрячим – постигнуть его темный мир. Но существует общее реальное основание, позволяющее объединить эти два мира: реальная действительность, идея которой присутствует в многочисленных метафорах, совмещающих в себе оттенки различных чувств.

Короленко не навязывает никому свое видение проблемы, оригинальности своей мысли. Он хочет донести целостное впечатление, основную идею, в которой изобразительные детали имеют смысл лишь благодаря их единству.

Важно обратить внимание на метафору: «вглядываться пальцами» [2, 97]. Сама возможность познавать мир пальцами, на ощупь, не имея зрения, вполне материальна [4]. Слепой мальчик «вглядывается» не только пальцами. Огромную роль для него в познании мира играет слух. Со слуховыми ощущениями связан большой пласт метафор в тексте. Петра окружают разнообразные звуки. Каждый – со своим характером, своей динамикой.

Особую роль в повести играет метафоричность музыки, которая выражает сложность и противоречивость человеческой жизни, где радость неотделима от боли. Музыка помимо вещественного и эмоционального смысла звуков включает и духовное наполнение, потому что в понимании Короленко познание мира не сводится лишь к пространственно-временной и вещественной ориентации. Кроме вещественного опыта накопленного зрячим человеком, должна быть и духовная сила.

Гармония жизни в понимании Короленко – это не всеобщее благодное примирение и умиротворение, не бесконфликтность, но слияние в едином движении страшного и прекрасного, страдания и радости.

Пройдя дорогу лишений и нищенских унижений, новая музыка Петра теперь метафорически воплощает обретенную им гармонию и одновременно выход в открытый мир путём этой музыки, игры, общения со слушателями. Включая в общую гармонию крик человеческого страдания, Пётр и себя включил туда со своим страданием не как мученика, а как живого человека, способного понимать и творить.

В «Слепому музыканте» писатель создаёт целый ряд звуковых пейзажей. Таков весенний пейзаж в первой главе повести – пейзаж, складывающийся из одних звуковых образов. Его основное настроение образует «торопливая весенняя капель», которая стучит «тысячью звонких ударов», подобно «камешкам, быстро отбивавшим переливчатую дробь» [2, 88]. Это и пейзаж возле мельницы в сцене любовного объяснения Петра с Эвелиной: «Было тихо, только вода говорила о чём-то, журча и звеня. Временами казалось, что этот говор ослабевает и вот-вот стихнет; но тотчас же он опять повышался и опять звенел без конца и перерыва. Густая черёмуха шептала с тёмной листвой; песня около дома смолкла, но над прудом соловей заводил свою...» [2, 147]. Эвелина играет огромную роль в борьбе за спасение человечности в Петрусе. Короленко еще в начале повести говорит о том, что «эта дружба была настоящим даром благосклонной судьбы» [2, 125]. Автор при помощи контрастных эпитетов постоянно сравнивает их:

- Эвелина вносила в их отношения «свое спокойствие, свою тихую радость» – «он давал ей свое горе»;
- она была белокурой девочкой – Петрусь черноволосый;
- у нее живые, веселые голубые глаза – у него «большие, темные малоподвижные глаза».

Короленко достигает высокого мастерства в обрисовке внутреннего мира слепорожденного ребенка, подростка, затем юноши. С этой целью автор использует оригинальные приемы, художественные детали в описании восприятия окружающего мира слепым через разнообразные передачи оттенков звуков, шумов, остроты осязания. Интересен также и характер «цветового» зрения у Петра, что проявляется в разговоре Петра и Эвелины о соотношении звука и цвета. Он говорит: «Но если у звуков есть цвета, и я их не вижу, то значит, даже звуки недоступны мне во всей комнате?» В этом уроке окрашивания звуков звучит страдание и потребность мучить своим горем окружающих. Стремясь доказать правомерность своего отчаяния, Петр с горечью хватается за слова Максима о черном цвете как о символе смерти: для него все и всегда черно. Именно после этого разговора Максим дает тяжелый урок Петру, заставляя его встретиться с нищими слепыми.

Так ведущая идея повести – преодоление личного эгоистичного страдания к осознанию народных страданий и бед – передается разнообразием оригинальных художественных средств: глубокий психологизм проникновения во внутренний мир слепого, который раскрывается через использование разнообразного спектра метафорических образов – слуховых, а также возникающих через ощущение. Познание гармонии мира Петром «пальцами», «на ощупь», «цветовые видения» и слуховые восприятия, мир звуков, воссозданный средствами языка, искусство звуковых пейзажей – все это делает повесть

«Слепой музыкант» одним из самых загадочных и романтических произведений русской литературы.

Литература

1. Короленко, В.Г. Избранные письма / В.Г. Короленко. – М., 1936. – Т. 3. – С. 11.
2. Короленко, В.Г. Избранное / В.Г. Короленко. – Минск, 1984.
3. Потебня, А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. – М., 1989
4. Дидро, Д. Письмо о слепых в назидание зрячим. Прибавление к письму о слепых в СС / Д. Дидро. – Л., 1935. – Т. 1. – С. 224, 226, 290.

И.В. Родина (Ташкент, Узбекистан)

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ НАПРАВЛЕНЧЕСКИХ КООРДИНАТ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ПРОЗЫ

Определение историко-литературных и теоретико-аналитических особенностей развития современного литературного процесса является одной из самых насущных задач литературоведения начала XXI века. В области систематизации ключевых критериев направленческой системы современной русской литературы на сегодняшний день также нет четко выработанной теории. Определение логичных закономерностей построения системы эстетико-мировоззренческих координат и собственно категориального аппарата поэтики современных литературных направлений и течений нуждается в выработке серьезной методологии. Именно в рамках данного исследовательского направления представляется актуальным изучение такого яркого по своей духовно-культурологической значимости в современной русской литературе и неоднозначного с точки зрения художественно-направленческой организации явления, как религиозная проза, достаточно сложного как в плане направленческой дефиниции, так и теоретико-аналитической интерпретации. Именно в рамках произведений религиозной прозы представлено в современной русской литературе художественно-нравственное осмысление новых духовно-эстетических «моделей богоискательства», актуализирующих не только в художественном сознании, но и в современной культурологии в целом и новый взгляд на концептообразующий комплекс проблем «Бог – бытие – человек», анализ которого позволит выявить специфику эволюции духовно-культурологического сознания «кризисной» эпохи XX века.

Для писателей новой художественной прозы с отчетливо выраженной направленностью синтетического художественно-религиозного богоискательства (Ф. Светов, В. Алфеева, З. Крахмальникова, О. Николаева, Г. Петров, Л. Бородин, А. Варламов, др.) характерно прежде всего стремление передать личный религиозный опыт, собственное постижение Бога. Они не просто декларируют идею Бога, но и сами являются истинно верующими. Главная задача, решению которой подчинено всё их творчество, – обретение христианской аксиологии, «живых нравственных начал, основанных на конкретных религиозных ценностях» [4, 220].

Для писателей этого нового уровня художественной реальностью становится процесс «богословского моделирования» в системе своей текстовой художественной картины мира онтологических, литературно-эстетических и личностно-экзистенциальных констант бытия в единую парадигму духовно-культурологических идей, соотносимых с концепцией «Религиозного Ренессанса» XX века – возрождение культуры и, как следствие, личности и мира, через «новое религиозное сознание». Этим определяется попытка ряда писателей противопоставить идее «дегуманизации искусства» Х. Ортеги-и-Гассета, выразившей «хаотическое» состояние всей культуры XX века, идею гуманизации мира посредством духовно-культурологического возрождения через литературу «нового сознания». Таким образом обозначена полифункциональность художественного Слова писателей новой религиозной прозы, призванного не только осуществить задачу личностного духовного обретения Бога и мира, но и наметить путь преодоления кризиса «дегуманизованного» мира и тем самым осуществить победу Гармонии над Хаосом, которая, начиная с русских символистов начала XX века, концептуализировала идею глобального духовно-культурологического возрождения мира. Кроме того синкретическая библейская модель сотворения мира посредством божественного слова – «Вначале было слово...» – выполняет текстообразующую функцию и позволяет организовать и новую эстетическую систему художественного миромоделирования, значительно расширяющую специфику неомифологизации художественного текста как одной из

эволюционно значимых тенденций развития литературного процесса всего XX века и новой «пограничной» литературы рубежа веков. Концептуальную мирообразующую роль в текстовой парадигме новой религиозной прозы выполняет **идея богоискательства**, организующая в единую художественную систему индивидуальных авторских духовно-культурологических идей религиозные концепты **веры, покаяния, катарсиса и возрождения** и т.д.

Как и во всей литературе в целом, в основе произведений писателей этого направления «лежат, в конечном счёте, мировоззрение, идейная позиция, творческая концепция писателя» [1, 199]. Однако концепция эта раскрывается в соответствии с христианской, православной моралью, и только исходя из неё. Основным для них становится постижение в художественной форме глубинного смысла Священного Писания, а он неисчерпаем, но поэтическая убедительность превышает эмпирическое понимание плотского человека, который и должен для этого «родиться свыше» и духовно прозреть. «Священная история обязывает к тому, чтобы целомудрие и под свободным писательским пером оставалось целомудрием, красота – красотой, праведность – праведностью, а низость и порок – низостью и пороком. Всякие попытки выдернуть из Священного текста какой-либо фрагмент и, поместив его в иной контекст, использовать в своекорыстных целях, купирова и приспособивая его к себе, всегда будут оборачиваться клеветой или, как сказано в Евангелии, хулой на Святого Духа, которая не простится человеком ни в сем веке, ни в будущем (Мор 12:31, 32)» [3, 209].

Итак, проблема толкования Евангелия в христианской культуре может осуществляться при условии благоговейного и бережного отношения к нему. Это обязывает воспринимать Священное писание во всей полноте, в противном случае «интерпретатор сознательно себя противопоставляет христианскому миру» [3, 209]. Следовательно, основная сложность, поджидающая писателя, избравшего этот путь, – соотношение художественной формы, подразумевающей игру, интригу, и глубина духовного исповедания, требующая чистоты и искренности. Достичь этого можно только при глубокой искренней вере в Бога.

Таким образом, говоря о новой религиозной прозе как о набирающем силу литературном течении, следует понимать под этим конкретное выражение религиозных взглядов, разработку в художественных произведениях тем и идей, связанных с религиозным, в частности православным, восприятием мира. Этим обусловлены и особенности такой литературы.

Как известно, русская литература вообще вся основывается на духовных началах, но традиционно писатели стремились к раскрытию нравственно-психологических или философских категорий. Ф. Светов, О. Николаева, Л. Бородин и другие представители этого литературного течения используют духовные элементы для раскрытия узко религиозных вопросов, поэтому освещение всех социальных проблем производится с точки зрения православной морали. В произведениях такого рода и тема, и идея всегда религиозны. Религиозная идея может подаваться в разных ракурсах, но, безусловно, она всегда будет служить раскрытию религиозной темы. Субъективное восприятие Божественной Истины диктует и многообразное отражение религиозной идеи. Именно христианские идеи подвергаются в произведениях современной художественной прозы различного рода трансформации, расширяя свой семантический потенциал и обрастая «культурными коннотациями» [2, 56]. Во многом это достигается за счёт авторской интерпретации основных христианских концептов, нашедших отражение в художественном пространстве текста: вера, покаяние, милосердие, любовь, чудо и других, составляющих концептуальную парадигму религиозной идеи в целом.

Актуализация к концу XX века новой системы художественно-религиозного мышления, организующего и развитие новационной парадигмы духовно-культурологических идей в контексте современной русской религиозной прозы обозначила необходимость литературоведческого изучения динамики и логики развития данного литературного явления, а также изучения генезиса и закономерностей эволюционирования нового инварианта художественно-религиозного сознания на рубеже XX–XXI веков.

Концептуальную парадигму мировоззренческих и художественно-эстетических констант современной русской религиозной прозы определяют духовно-культурологические идеи, организующие не только интертекстуальное поле произведений, но и авторские концепции, определяющие художественную картину мира в русской литературе конца XX – начала XXI века.

Литература

1. Корман, Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б.О. Корман // Страницы истории русской литературы. – М., 1971.
2. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М., 1999.
3. Николаева, О. Творчество или самоутверждение / О. Николаева // Новый мир. – 1999. – № 1.
4. Шрейдер, Ю. В традициях христианского персонализма / Ю. Шрейдер // Новый мир. – 1999. – № 11.

Т.В. Сенькевич (Брест, Беларусь)

ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ БЕЛАРУСИ

Русская словесность XX века (особенно в первой трети) продемонстрировала живой интерес к реалиям не только современной действительности, но и прошлого своего Отечества. Произведения на исторические темы прочно заняли свою нишу, тем самым смело заявляя о своих претензиях на полноправное сосуществование с литературой на производственные темы, темы коллективизации и др.

Писатели показали, что история может представать на страницах художественных произведений не только в событиях крупномасштабных, широкоизвестных, судьбоносных и поворотных для государства или мировой цивилизации в целом, но и в фактах частного характера, в исторических лицах отнюдь не героического плана. Потому в русском историческом романе гармонично уживались трилогия Ю. Тынянова о деятелях русской культуры (Пушкин, Грибоедов), о декабристе Кюхельбекере; романы О. Форш о зодчих и полководцах, народниках и декабристах, эпохе Екатерины II, др.

Уже в первой трети XX века авторы исторических романов доказали, что им по силам не только восстанавливать хронологию жизни государства, нации, отдельных исторических деятелей, но и наполнять каноническую жанровую форму целым арсеналом художественных средств и приемов, присущих иным жанрам искусства в целом. Это нашло отражение прежде всего в необычных для исторического романа жанровых формах. Так, появляется исторический роман-очерк («Цусима» Новикова-Прибоя), исторический биографический роман (Тынянов), обретает новые черты роман-эпопея («Севастопольская страда» Сергеева-Ценского).

Исторический роман настойчиво завоевывает позиции в литературном процессе прошлого столетия. Динамика данного явления уникальна, поскольку обусловлена развитием исторического процесса. Поэтому вполне объяснима диспропорция в количественном соотношении произведений этого жанра в разные десятилетия XX века. Например, явный «прорыв» интереса к истории в годы Великой Отечественной войны и его угасание в конце 50-х – 60-е годы, несомненно, связан с актуализацией темы «несвободы», трагедии личности в условиях тоталитарного режима, возвращением к мирной жизни после войны.

В последней четверти XX столетия литературная ситуация достигла такого состояния равновесия, гармоничного сосуществования различных универсальных художественных систем, жанров и жанровых образований, которое актуализировало и новую «волну» исторической прозы и романа как ее ведущей формы.

Художественные произведения прошлых столетий демонстрировали симбиоз различных жанровых форм в рамках одного произведения, что в свою очередь порождало разночтения в постижении жанровой природы произведений Пушкина («Капитанская дочка» – и роман, и повесть), чеховская проза («Скучная история» – и повесть, и рассказ) и т.д.

Эти и другие примеры служат ярким доказательством того, что художественное произведение уникально своим содержанием, текстовым наполнением, что позволяет литературным критикам предлагать разные определения их жанрового статуса.

Русскоязычная историческая проза Беларуси в последнее десятилетие сделала мощный рывок в определении проблемно-тематических приоритетов, в поиске героя и эпохи, в столь актуальном для данного типа повествований соотношении документального и художественного и пр. Кроме того, историческая проза в рамках этого литературного феномена обрела специфические свойства, связанные с понятием «поликультурное пространство» в инонациональных литературах.

Первые в XXI столетии исторические произведения Н. Голубевой и О. Ждана явно не претендуют на роль зачинателей «новой» исторической прозы, но свидетельствуют о том, что художники слова выросли на лучших образцах литературы вообще и исторических произведений, в частности.

Н. Голубева в дилогии (повести «Радимичи», «Земля непокоренная») и О. Ждан в романе («Князь Мстиславский») отдают предпочтение субъективному повествованию, которое позволяет сквозь призму мировидения героев постигать окружающее, оценивать поступки других персонажей, анализировать их чувства, переживания, впечатления. При этом субъектная организация названных произведений характеризуется множественностью «точек зрения», порождающей полифонию «голосов», принадлежащих разным эпохам, традициям, героям.

Отсутствие подлинных документов, свидетельств о далеком прошлом (у Голубевой это XVIII–IX века, у Ждана – начало XVI в.) не позволяет оставаться предельно точным в обрисовке персонажей. Этого, собственно, художественная литература и не требует. Но принадлежность к исторической прозе, несомненно, накладывает свой отпечаток. Потому общие контуры характеров, почерпнутые писателями из летописей, иных редких источников, позволяют «нарастить» фактурность героев благодаря художественному домыслу и вымыслу.

Многомерность характеров исторического повествования актуализирует и необходимость изображения поступков, действий героев, которым есть подлинные, документальные подтверждения. В то же время в силу исторической отдаленности материала подобные герои все равно остаются наполовину мифическими, что обращает автора к необходимости домысливать (или придумывать) возможные варианты развития того или иного образа или события.

Именно перед такой дилеммой оказывается создатель произведений об историческом прошлом, потому понятно и объяснимо стремление Голубевой и Ждана создать достоверные характеры в контексте заявленной эпохи. Это, на наш взгляд, одна из сложнейших проблем исторической художественной литературы в целом. Известно, что пушкинский Ибрагим («Арап Петра Великого») позицией, взглядами «перешагнул» свою эпоху и фактически прозрел время, соответствовал представлениям дворянского поколения первой трети XIX столетия. Это, по мнению некоторых исследователей (С. Бочаров), и стало одной из причин отказа классика от завершения работы над произведением.

Голубева и Ждан находят, на наш взгляд, разумное решение данной проблемы, используя прием «внутреннего диалога». Особенно ярко это реализовано у Голубевой, поскольку художественная реконструкция событий XVIII–IX веков осложнена отсутствием в достаточном количестве письменных документов.

Герои Голубевой ведут незримый внутренний диалог, примеряя ответы на собственные вопросы в зависимости от характера и предпочтений (прежде всего духовно-нравственных) своих единомышленников или противников. Подобный прием, с одной стороны, осложняет повествование, ослабляя событийную сторону повести, которая так востребована в историческом произведении. С другой – позволяет «пошагово» постигать психологию персонажей (прежде всего главных героев), акцентировать внимание на мотивации поступков, на глубоком всестороннем раскрытии характеров героев.

Подобный прием характерен прежде всего для психологической прозы, совмещающей внимание художника слова к сознанию и подсознанию героев, к разгадке «жизни» их души. Однако мы констатируем, что он прижился и в повествовательном пространстве исторической прозы и оказался не просто уместным, а остро необходимым, поскольку ориентирован на малообразованного в историческом плане современного читателя. К тому же известно, что одним из требований постмодернистской литературы является диалог писателя и читателя. Удачное перенесение данной характеристики из атрибутивной сферы постмодернистской литературы в неоклассическую (по нашему мнению, произведения Голубевой и Ждана принадлежат именно этой прозе) не только обогащает последнюю, но и доказывает синтез универсальных художественных систем в их приоритетах.

В исторической прозе традиционным уже стало использование и включение жанров, фрагментов произведений устного народного творчества. Однако не всегда они становились полноправными компонентами художественной структуры произведений, чаще выполняя роль вспомогательного, иллюстративного материала, фона, порой демонстрируя эрудицию писателя. Современная русскоязычная историческая проза этот прием эксплуатирует активно, что выражается в том числе и в соблюдении меры, и в умении избежать «несцепленности»

литературного и фольклорного текстов. Продуманность, логика повествования у вышеназванных прозаиков позволяют добиться органичного сосуществования народного (в широком смысле) и авторского слова.

Невозможно использование фольклорной составляющей без мифологической и даже мистической. В литературе Беларуси (в том числе и в белорусской) в последние десятилетия это уже становится традицией. В условиях достаточно продолжительного сосуществования язычества и христианства (и на территории нынешней Беларуси в том числе) в произведениях об историческом прошлом неуместно игнорировать столь уникальный материал. Именно благодаря вниманию к мифологии живой и привлекательной становится жизнь наших далеких предков. Такой материал позволяет нам, сегодняшним, разгадать загадки, уходящие своими корнями в те времена, когда кристаллизовался характер нынешнего белоруса, формировался его менталитет.

Жанровую специфику анализируемых произведений помогает постичь и типология героев, и образная система, и другие важные составляющие. Нами уже была предпринята попытка определить типы героев, представленные в прозе Н. Голубевой и О. Ждана. Однако пока преждевременно, на наш взгляд, говорить о тенденциях в создании определенной, сложившейся типологии героев в произведениях этих писателей, поскольку это потребует и от авторов индивидуализации и обобщения уже накопленного материала, позволяющего создать стройную типологию героя современной исторической прозы. К тому же удаленность во времени, о которой мы уже говорили неоднократно, значительно осложняет подобную работу.

Таким образом, в современной русскоязычной литературе Беларуси историческая проза демонстрирует актуализацию интереса со стороны писателей и читателей. Возможно, этот фактор и становится одной из причин активного творческого поиска, в том числе и в жанровой сфере. Следует признать наличие различных жанровых моделей, размывающих привычные канонические границы повести, романа, демонстрирующих еще не раскрытые до конца возможности жанров исторической художественной литературы. Н. Голубева, О. Ждан используют целый комплекс средств, приемов для художественной реализации творческого замысла. Это прежде всего выбор изображаемой эпохи, убедительная реконструкция исторических событий, интерпретация образов-характеров в соответствии со скромным арсеналом документального материала и авторской задачей. Несомненно, важным в историческом повествовании является соответствие ключевых фигур произведений изображаемому времени, сочетание фактографии, обогащенной художественным домыслом и вымыслом, актуализация документальной основы, проясняющей и определяющей сюжетную стратегию, конфликт, персонажную систему, стилистические средства и приемы. Писатели занимают активную позицию в повествовании, что свидетельствует об их стремлении выработать концептуальные подходы в изображении личности в контексте эпохи.

Т.Г. Симонова (Гродно, Беларусь)

**МЕМУАРНЫЕ КНИГИ «РУССКИХ ИНОСТРАНЦЕВ»
(«ДРУГИЕ БЕРЕГА» В. НАБОКОВА,
«О СЕБЕ ЛЮБИМОМ» П. УСТИНОВА)**

Среди обширного корпуса мемуаристики особое место занимают книги В. Набокова и П. Устинова как маргинальное явление в литературе, обусловленное рядом причин: национальным происхождением писателей, их самоощущением в качестве «граждан мира», и как следствие – совмещением русского и европейского аспектов в созданных ими текстах.

Русский вариант набоковских мемуаров создан после воспоминаний на английском языке («Conclusive Evidence»). Сам писатель указывал на разницу обеих книг: «...Русская книга относится к английскому тексту, как прописные буквы к курсиву, или как относится к стилизованному профилю в упор глядящее лицо» [1, 134]. Наличие разных литературных версий одного содержания – очевидное доказательство маргинальности этого произведения, включенного в русскую и мировую культуру.

В своих воспоминаниях оба писателя соотносят тему России с мировым контекстом, что отчасти имеет место и в других мемуарах (например, русских эмигрантов или в книге И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь», автор которой значительную часть времени провел в Европе и поездках по миру). Однако при этом четкая принадлежность к русской литературе осознается

самими авторами, что делает их сочинения национально ориентированными, предназначенными в первую очередь для русского читателя. В случае Набокова и Устинова понятие национальной принадлежности оказывается размытым: память о национальных истоках сохраняется, подпитывает творческую потенцию, но «русское» включается в сферу «мирового, общечеловеческого» более органично, без акцентированной национальной поляризации.

Степень принадлежности к России обоих писателей неодинакова, а следовательно, и русская тема в их книгах освещается по-разному. Набоков провел детство и раннюю юность в России и, несмотря на привходящие национальные влияния (воспитание на английский манер), сохранил живую память о ней. Россия вошла в его сознание, формировала его личность, русский язык надолго стал инструментом его творчества. Поэтому «Другие берега» – книга прежде всего о России, открывшейся взгляду ребенка, подростка, юноши. Это личное, глубоко индивидуальное восприятие через обстановку и быт в петроградском доме, в имениях Выра и Рождествено, через воспоминания о близких и любимых людях, через сопричастность русской истории, постепенно приобретающей все более грозный характер. Устинов связан с Россией опосредованно – через предков. Эта страна для писателя предстает в отражении их воспоминаний и в собственных беглых впечатлениях. Если для Набокова Россия – важный этап собственной жизни, то для Устинова – отличительная подробность его биографии. Все это определенным образом отражается в мемуарах.

Книга Набокова пронизана мыслью о России. Не случайно незримой спутницей писателя становится богиня памяти Мнемозина, мыслью к которой он неоднократно обращается. Писатель стремится быть предельно точным, принципиально не желает нарушать «чистый ритм Мнемозины». Он исключительно внимателен к именам, деталям, подробностям. Обстановка родительского дома, многочисленные гувернеры и гувернантки, оформление прочитанных книг, вид пойманных бабочек, даже имена лошадей и собак удержаны его памятью. Россия для Набокова материализуется и через природу в ее разных состояниях и объектах: облака, ландшафт, зелень, времена года.

Прошлое, Россия проступают будто сквозь дымку времени. При всей почти осязаемой предметности связанных с ними реалий они дистанцированы от автора во времени и пространстве. Название книги – «Другие берега» – метафора удаленности того мира, который стал объектом отражения.

Если в воспоминаниях Набокова тема России развивается как основная, то в книгу Устинова вводятся мотивы России. Для Устинова эта страна – земля предков. В данном случае задействованы опосредованные биографические факторы, поэтому имеет место не воспоминание, а повествование о предыстории своей жизни, основанное на документальных свидетельствах и семейных преданиях. Причастность к России Устинов декларирует уже на первой странице: «...Зачат я был в Ленинграде, в высоком, холодном и облупившемся здании, и спустя полвека я совершил к нему благодарное паломничество» [2, 5]. Опосредованное отношение к стране проявляется даже в совершенной ошибке: в годы, о которых идет речь, город назывался Петроградом. Подробное изложение родословной подводит к знакомству родителей писателя в столице революционной России. Причудливые обстоятельства тех лет переданы, как очевидно, с их слов. Собственные воспоминания ограничиваются приездом мемуариста, иностранного подданного, в советский Ленинград и встречей с сестрой матери.

Подобное положение автора исключает ностальгические ноты, которые проступают в воспоминаниях Набокова. Устинов видит город глазами иностранца, к тому же чуждого политической системе в СССР. Его взгляд постоянно фиксирует черты старости, ветхости, неухоженности: «Мое такси было стареньким ЗИСом времен больших чисток: монументальное подражание старомодному Паккарду» [2, 33]; «Он [дом, где познакомились родители писателя. – Т.С.] стоит в ряду величественных, но потрепанных городских домов на Васильевском острове» [2, 32]. Общение с пожилыми людьми также укрепляет впечатление распада.

Для Устинова Россия – одна из стран, но такая, с которой он генетически связан, поэтому русские мотивы проступают на протяжении всего повествования.

Ряд обстоятельств писатель видит сквозь призму воспринятой им русской культуры. «Мы поселились на даче в лесу и какое-то время вели дореволюционную русскую жизнь» [2, 67] – это о пребывании в Эстонии, где состоялась встреча с дедом по матери Леонтием Бенуа, президентом Ленинградской Академии художеств. Возможно, общение с человеком из России породило ассоциации на русскую тему. «Высокая деревянная веранда с облупившейся краской и растрескавшимися ступенями, которые стонали и скрипели при каждом шаге, казались

декорацией к какой-то пьесе Чехова» [2, 67]. Начало работы в театре также связано с русской драматургией: «Впервые я появился <...> в роли Вафли в пьесе Чехова «Леший»» [2, 101]. В драматургии самого Устинова обыгрываются русские мотивы (пьеса «Романов и Джульетта»). К русскому искусству он приобщается через профессию актера, драматурга, режиссера. Отсюда интерес к тому театральному наследию, которое стало международным достоянием, – к Чехову, системе Станиславского. Русский аспект воспоминаний усиливается информацией о знакомстве с русскими эмигрантами: Мурой Будберг, Набоковым. Будучи потомком людей многих национальностей, впитав разные национальные влияния, Устинов, по его словам, «создал свою собственную нацию» [2, 258]. При этом русский след в его душе отпечатался прочно: «...Я ощущаю свою русскость, встречаясь с русскими» [2, 258]; «это было и остается чувством, без которого мне порой невозможно было бы жить» [2, 258].

В воспоминаниях обоих писателей неодинаковы как «удельный вес» русского плана, так и степень слияния его с международным опытом их жизни. У Набокова «русское» и «европейское» равнозначны, взаимодействуют друг с другом, причем «русское» подернуто налетом ностальгии, а «европейское» лишено выраженной эмоциональной окраски.

Россия и Европа – таково географическое пространство «Других берегов». Петербург, родовые имения – через них постигается Россия. Франция, Германия, Англия – координаты европейского бытия автора. Уже в детстве Набоков своего рода русский англичанин. «В обиходе таких семей, как наша, была давняя склонность ко всему английскому» [1, 173], – отмечает он. Даже предметы повседневного обихода были английского происхождения: «...и кексы, и нюхательные соли, и покерные карты, и какао, и в цветную полоску спортивные фланелевые пиджаки...» [1, 174]. Начальное образование велось на английском языке. «Я научился читать по-английски раньше, чем по-русски» [1, 174]. Вхождение в мир английской культуры связано с персонажами английской грамматики: «Первыми моими английскими друзьями были незамысловатые герои грамматики Ben, Dan, Sam и Ned» [1, 174]. Память писателя на всю жизнь сохранила содержание и даже внешний вид английских книг, прочитанных ему или им в детстве. Первые литературные опыты Набокова полиязычны: английские и французские выражения попадают в его русские сочинения. Отголоски такого полиязычия проступают и в мемуарах, где встречаются галлицизмы и английские слова. Так, вместо русского «завтрак» употребляется «брекфаст» и даже производный от него русско-английский глагол «побрекфастать».

Однако «международное детство» с атрибутами английского быта и культуры, периодическими поездками за рубеж проходит в условиях русской действительности. Обнаружив, что по-русски, кроме слова «какао», мальчик ничего прочесть не может, отец проявляет заботу о его более разностороннем образовании: «При переходе... в отрочество, англичанок и француженок постепенно стали вытеснять отечественные воспитатели и репетиторы...» [1, 223]. Двойственность бытовой жизни, когда на «деревенском масле намазанный русский черный хлеб» [1, 174] накладывается английский сироп, дополняется разнонаправленностью культурных влияний и жизненных впечатлений. Во время обучения английской грамматике за окном виднеются русские поденщицы, которые выпалывают садовые дорожки. А младший садовник вдруг начинает напоминать таинственного героя этой грамматики Ned'a. Значительное место занимают перечисления и развернутые характеристики английских, французских, русских гувернеров и учителей. Результативность их педагогического воздействия была разной, но каждый из них нес в себе ментальность своей нации, которая оказывала ненавязчивое, естественное воздействие на их воспитанника.

Несмотря на отчетливо выраженную «европейскость», начальные годы эмиграции в отражении писателя будто теряют свое самоценное значение, окрашены «животной тоской по еще свежей России» [1, 286]. Может быть, отсюда скептическое отношение к периоду пребывания в Кэмбриджском университете.

Взгляд Набокова можно оценить как объективный, сопоставив его книгу с воспоминаниями Устинова, пронизанными иронией по отношению к английским учебным заведениям, к армейской системе, к налоговой политике в Англии. Мышление Устинова лишено национальной ограниченности. Он использует возможность приобщиться к разным культурам (живет и работает в Англии, США, Франции, Швейцарии, России), осваивает образ жизни, принятый в данной стране. Так формируется картина мира, открывшегося автору.

Обе мемуарные книги являют пример интеграции национального в мировое пространство. Совмещение национальных планов создает особый эффект многомерности человеческого бытия, демонстрирует многообразие реализации возможностей человека в

социальном и творческом отношениях, т.е. вероятность осуществления разных вариантов жизни в пределах своей судьбы.

Все это предопределяет жанровую специфику воспоминаний «русских иностранцев», когда прошлое окрашено в разные национальные цвета, когда чередуются разные национальные аспекты, соотнесенные с биографией писателя, либо осуществляется их наложение друг на друга. Многообразие национальных планов расширяет границы мемуаров, превращает небольшую повесть в масштабное эпическое полотно, вбирающее в себя жизнь автора, судьбы сопутствующих ему людей, историческую действительность. Отличительной жанровой особенностью подобного рода мемуаров является усложненная композиция как сюжетной организации воспоминаний, так и самого текста. Одновременно усложняются и пространственно-временные координаты, когда хронотоп охватывает разные национальные планы мемуарного повествования. При этом обогащается проблемно-тематический уровень произведения, возникают вопросы взаимодействия в действительности и в сознании автора разных национальных пластов. Сам мемуарист предстает как разносторонняя личность, открытая восприятию культурных, бытовых, исторических проявлений национального бытия.

Литература

1. Набоков, В. Собр. соч. : в 4 т. / В. Набоков. – М. : Правда, 1990. – Т. 4.
2. Устинов, П. О себе любимом / П. Устинов. – М. : Захаров-АСТ, 1999.

Е.В. Сипайло (Могилев, Беларусь)

КЛАДБИЩЕНСКИЙ ЛОКУС В РОМАНЕ А. ПЛАТОНОВА «ЧЕВЕНГУР»

Показательно, что христианская символика у Платонова постоянно нарушается, как нарушен окружающий человека сакральный мир. Темой тлена, увядания проникнут весь роман от первой до последней страницы: рыбак утонул в озере, бобыль умер в лесу, пустое, то есть мертвое, нежилое село заросло кущами (не райскими!) бесполезных, сорных трав... Зато исправно шли в обезлюдевшем селе церковные часы – работал неживой механизм, отсчитывая пустое, никому не нужное время. Но этот работающий механизм был нарушением устоявшихся народных обычаев. Как известно, по христианскому обряду часы в момент смерти человека должны быть остановлены. Этим показывалось, что время для него больше не существует. Неисполнение ритуальных установлений грозило живым всякими бедствиями, напастями и смертью.

Наиболее часто встречающийся на страницах романа А. Платонова элемент – образ могилы. С ней связан мотив бесприютности, неухоженности, запустения и в мире вообще, и в душах платоновских героев, в частности. Так, например, могила «буржуазии», «аннулированной» чевенгурцами, – безымянная, без холма и деревьев, а, значит, и без памяти, готовая скоро исчезнуть. Такая же участь в скором будущем уготована и могиле отца Саши – креста на месте его последнего пристанища не было, могильный бугор «почти растоптался – через него лежала тропинка, по которой носили новые гробы в глушь кладбища» [1, 42]. О могиле своей матери не забывает Захар Павлович, однако это дорогое сердцу платоновского персонажа место также обходится без положенного по христианскому обычаю обозначения. Правда, погребение по соседству с захоронением матери имело и крест, и даже ритуальную «охранную» надпись: «Спи с миром, любимая дочь, до встречи младенцев с родителями». Однако неприглядный вид таблички, запущенность святого места указывали на то, что они уже встретились – безутешные родители и дочь. Важно, что подобного рода надписи в христианской ритуальной мифологии имели строго определенную задачу – уберечь остающихся в живых от возможности вскоре последовать за покойником, от недружелюбных действий со стороны ушедшего в иной мир человека. С этой целью в христианстве была продумана целая система кодовых фраз, заклятий, которые были призваны отвести от оставшихся в живых беду. Это касалось не только надгробных надписей, но и магических слов, произнесение которых вслух должно было подействовать на враждебный всему живому потусторонний мир.

Кладбище – место погребения усопших, с которым связаны поверья о пребывании душ умерших и демонов, в русской народной традиции – святое место, где соблюдается особый ритуальный этикет, совершаются поминальные обряды. Любопытно, что славянское слово

«кладбище» семантически восходит к понятию «жилище» [2, 234], а «погост» в первоначальном значении расшифровывался как «постоялый двор», т.е. есть исконно могила считалась домом усопшего на «том свете», а кладбище как часть мифологизированного пространства, противопоставлялось селу, миру живых.

Таким же древнейшим сакральным знаком в мировых мифопоэтических и религиозных системах был крест. Это главный символ христианства, он является также монограммой имени Христа, кроме того, это культовый предмет, имеющий сакральные функции. Крест символизирует свет (солнце) и, соответственно, плодородие. Его рисовали в Сочельник специальным освященным мелом на воротах для оберега двора. Показательно, что пытаясь уберечься от расправы чевенгурских коммунистов, жители города тоже совершали этот обряд. Не случайно также, что именно Чепурный приказывает стереть эти «порочащие» новую власть кресты, оставшиеся от устранившейся «буржуазии».

Кроме того, крестом в народе отпугивали демонических существ и зверей, встреча с которыми была опасна или сулила несчастье: черта, вампира, русалку. Попытки перенести крест с почитаемого места, уничтожить его по народным поверьям карались болезнью. Могила без креста в семантике христианской религии – это могила вероотступника, самоубийцы и богохульника. Такой могиле место не на кладбище, а где-нибудь за оградой погоста. Однако святость креста, могилы, погребения зачастую вызывающе нарушается обитателями романа А. Платонова. Именно на кладбище совершается целый ряд кощунственных, несовместимых с христианскими законами и обычаями действий: мало того, что многие могилы без крестов и без имени, последние пристанища людей грязно оскверняются сыновьями столяра, Сербинов совершает главный акт человеческой жизни на свежей могиле своей матери, мужики приходят ночью ломать кресты на дрова, слесарь Гопнер приспособливает сухое дерево кладбищенских крестов для свай на чевенгурской плотине, а бесприютный сирота Саша Дванов копает рядом с могилой отца землянку, чтобы жить в ней и быть поближе к отцу. Действия, которые совершает по незнанию ребенок, в какой-то степени оправдывает его возраст, но совсем непростительны они людям взрослым, сознательно нарушающим христианский закон.

Особое значение имеет в романе А. Платонова тема костей, мертвых тел, особенно «близкородственных»: живые люди, будущие жители опустевшего после изгнания полубуржуев Чевенгура, лежали в степи «подобные черным ветхим костям, рассыпавшимся из скелета чьей-то огромной и погибшей жизни» [1, 284]. В народной мифологии считается также, что волосы, ногти, кости человека могут быть последним прибежищем и выходом для души. Интерес к мертвому телу, повсеместно отмеченный этнографией детства, у платоновских героев становится более чем явным. В «Чевенгуре» Захар Павлович через каждые десять лет «собирался откапывать сына из могилы, чтобы видеть его и чувствовать себя вместе с ним» [1, 89].

Платонов сам вполне прозрачно указывает на истоки столь странного для взрослого, но вполне объяснимого для ребенка желания, когда пишет о самоощущении двановского приемного отца: «Захару Павловичу сильно захотелось раскопать могилу и посмотреть на мать – на ее кости, волосы и на все последние пропадающие остатки своей детской родины» [1, 57]. Почти о том же мечтает и Степан Копенкин, страдающий по безвременно ушедшей Розе Люксембург: откопать ее из могилы и «увезти с собой в революцию» [1, 148]. Для читателя поведение Захара Павловича, Копенкина, Пашки из «Ямской слободы» («Мать-то он в прошлом году из могилы раскапывал – волосы да кости нашел!») выглядит непонятным и патологическим.

Кости людей, животных, мифологических персонажей в народных представлениях выступают и как сакрализованные предметы, отношение к которым определяется христианской традицией (мощи, останки предков, погребенных в соответствии с обрядом), и как объекты, связанные с потусторонним миром («кости мертвецов»). В отношении к человеческим останкам определяющим в народных поверьях является запрет трогать, «беспокоить» кости покойников; нельзя перекапывать старые могилы. У славян считалось, что, пока сохраняются кости человека, остается жива и его душа: целостность останков является залогом будущего воскресения из мертвых. По народным преданиям среди костей у человека есть одна, в которой сосредоточивается «причастие». После погребения она сохраняется в земле до Страшного суда, когда из нее восстановится все тело. Связь костей с представлениями о душе делает их сугубо «человеческим», живым элементом, присущим людям в отличие от демонических персонажей.

Проза Платонова – это многозначная область жизненных понятий со снятыми запретами. Самые разные уровни в равной мере охвачены у него разрушением стереотипов: от сочетания несочетаемых грамматических конструкций на уровне языка и табуированных политических тем авторитарной эпохи до сюжетов и положений, которые даже сейчас выглядят «странно». Исследуя кладбищенский локус в романе «Чевенгур», мы убедились в том, что Платонов отобразил в произведении драматизм исторического пути, на который волей обстоятельств вступал его народ.

Литература

1. Платонов, А.П. Чевенгур / А.П. Платонов. – М., 1988.
2. Успенский, Б. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии / Б. Успенский. – М., 1996.

Л.В. Скибицкая (Брест, Беларусь)

«ОПЫТЫ» М. ВИШНЕВЕЦКОЙ: ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ

Успехи М. Вишневецкой на литературном поприще отмечены престижными наградами – премиями журнала «Знамя» (1997, 2002), Ивана Петровича Белкина (2002), большой премией им. Аполлона Григорьева (2002). Последнюю награду писательница получила за книгу «Опыты», которая неоднократно привлекала внимание литературоведов. Так, отмечены связи произведения с «Опытами» Монтеня (А. Кузнецова), предпринята попытка понять, как «сделан «Опыт» Вишневецкой» (Д. Бавильский), осмыслены интермедийные связи в текстах книги (А.Г. Сидорова). Как правило, названные и другие критики не ставили своей задачей целостный анализ книги писательницы, как не ставим в пределах настоящей статьи и мы. Предмет нашего исследования – тематико-проблемное поле произведений книги и его отражение в структуре заголовочного комплекса.

Согласно концепции, предложенной В.И. Тюпа, заглавие есть «манифестация сущности» произведения и включает три «важнейшие интенции: референтную – соотносительность текста с художественным миром, с «ценностным уплотнением» (Бахтин) этого мира вокруг своего «ценностного центра» (героя); креативную – соотносительность текста с творческой волей автора как организатора некоторого коммуникативного события; рецептивную – соотносительность текста с сотворческим переживанием читателя как потенциального реализатора некоторого коммуникативного события <...>» [7]. В тематико-проблемном поле произведений Вишневецкой эти функции вступают в сложное взаимодействие, формируя особый тип заглавия.

Являясь «сильной» позицией (И.В. Арнольд) текста, заглавие изначально актуализирует сложный рецептивный комплекс литературных и историко-культурных ассоциаций, вовлекая читателя еще до чтения в сферу «затекстовой» информации, связанной с личностью автора.

Общее заглавие книги М. Вишневецкой «отсылает», как было отмечено критиками с самого начала, к «Опытам» М. Монтеня. Произведения писательницы поэтому и «прочитываются» в ассоциативном поле философских и эстетических взглядов французского мыслителя. Полагаем, что эта отсылка принадлежит к сознательным авторским установкам, т.е. выполняет креативную функцию (по В.И. Тюпа).

М. Монтень в предисловии к книге настойчиво утверждает мысль о том, что содержание его произведения – «он сам» [5]. Однако предмет художественно-философского познания в «Опытах» имеет надлокальный характер: личный опыт Монтеня-человека включается в широкий общекультурный контекст.

В книге Вишневецкой вместо центральной личности автора появляются образы девяти персонажей-рассказчиков, каждый из которых осмысливает индивидуальный опыт. Совокупность их «рефлексий» репрезентирует мозаичную картину бытия человека, стремящегося к самоопределению в мире, в котором прежние культурные традиции заменяются поиском новых, еще не сформировавшихся. Таким образом, и «субъективность» авторской модели повествования у Монтеня, и объективированная позиция Вишневецкой ведут к сходному результату: локальность «историй» оказывается обманчивой, за ней проступают закономерности общего порядка.

Заглавие книги М. Монтеня, кроме значения «внутренний опыт», имеет еще одно – «литературные попытки», акцентирующие внимание на фрагментарности, субъективности,

принципиальной незавершенности повествования. Подобная мотивация характерна и для заглавия произведения Вишневецкой: об этом свидетельствует история опубликования книги (по частям), а также ее композиция, которая допускает возможность появления новых структурных «звеньев».

Н.А. Веселова отмечает, что заглавие «связывает именуемый текст с другими, вводит его в большой полилог культуры, а значит, одним из органических онтологических свойств заглавия является интертекстуальность в самом широком смысле» [1,105]. Широта реминисцентной сущности заглавия книги Вишневецкой обнаруживается при «погружении» в текст. Содержательное поле «Опытов» апеллирует – через явные и скрытые цитаты – к культурно-нравственной традиции русской классической литературы, связанной, на наш взгляд, с индивидуально-стилевыми контекстами Н.В. Гоголя, А.П. Чехова, А.С. Пушкина.

Например, «гоголевский опыт» актуализируется в исповедальной манере, свойственной всем частям книги Вишневецкой. Смысл гоголевской исповеди – экзистенция и пророчество, основанные на прозрении собственного личного опыта, наполняют произведения классика (особенно «Выбранные места из переписки с друзьями») катарсичным потенциалом. Для Вишневецкой это «старомодное» (М. Вишневецкая) слово катарсис также актуально. В одном интервью она скажет: «Мне бы очень хотелось, чтобы, вдоволь напечалившись вместе с моим героем, читатель вышел из этого текста хоть немного иным» [2].

Кроме того, и архитектура «Опытов» современного автора обращает читателя к концепции гоголевских «Выбранных мест из переписки с друзьями»: Вишневецкая начинает повествование темой смерти («Опыт демонстрации траура») и завершает темой прощания как высшей формы бытия («Опыт любви»). В таком случае срединные главы выступают как ступени самопознания человека.

Персонажи Вишневецкой решают общие вопросы человеческого существования, не выходя за пределы пространственно-временного континуума частной жизни. Это моделирует особый тип композиции каждой истории, которая заканчивается неожиданным финалом, переводящим повествование о частной судьбе в иной «регистр». Такой способ организации текста обращает читателя к концептуальному полю «Скучной истории» А.П. Чехова, провоцируя оксюморонный характер рецепции («опыт» – «скука»).

Заглавие произведения Вишневецкой может быть «прочитано» и в контексте известных пушкинских строк об «опыте, сыне ошибок трудных» – так можно было бы в целом определить главную тему произведений писательницы. Как у Пушкина, индивидуальный «опыт» каждого из персонажей включен в сферу других факторов, определяющих появление «открытий», за счет чего «частная» история и ее частный вывод пополняют общечеловеческий мировоззренческий, эстетический, этический ресурсы.

«Опыты» своеобразно коррелируются с миниатюрами из цикла «О природе вещей» М. Вишневецкой (это еще одна отсылка к известному первоисточнику – одноименной поэме Тита Лукреция Кара). Вишневецкая иронично реконструирует эмпирический путь познания мира, собственно «опытную» версию поиска общеизвестных истин. Такова, например, миниатюра «Один и один»: «Один мальчик так хотел поскорее вырасти, что прочел все десять тысяч книг, которые были в доме у его родителей, состарился и умер. А другой мальчик так хотел на всю жизнь остаться ребенком, что целыми днями только и смотрел детские передачи, пока его правнуки наконец не закрыли ему глаза холодными пятаками. Этих двух случаев вполне достаточно, чтобы заключить: ничто так не сокращает жизнь, как неспособность разбрасываться по пустыкам» [3]. Тексты цикла «О природе вещей» существенно корректируют читательское восприятие пафоса «Опытов», побуждая почувствовать авторскую иронию в воссоздаваемых драматических ситуациях.

Широта и глубина интертекстовых связей, семантическая многослойность заглавия создают проблему жанрового определения «Опытов» Вишневецкой. Очевидная отсылка к произведениям французского писателя, который считается родоначальником жанра эссе, провоцирует исследователя предположить, что к этому виду словесности относится и книга Вишневецкой. Тем более что основные признаки эссе, перечисляемые в словарях (небольшой объем, конкретная тема, ее субъективная трактовка, свободная композиция, склонность к парадоксам, ориентация на разговорную речь и т.д.), отчетливо обнаруживаются в стилиевой организации текста писательницы. Однако этому «препятствует» автор, настойчиво (десять раз!) повторяя слово «опыт» в заглавном комплексе. Следовательно, «опыт» должен быть воспринят читателем и критиком как авторский жанр, а эссеизм – как его стилиевая доминанта.

Косвенным аргументом в пользу вышесказанного может быть также подзаголовок «попытка эссе», который Вишневецкая адресовала другому своему произведению – «Буквы».

Общее заглавие «Опыты» (как и в книге Монтеня) дробится на структурные заголовки, которые, в отличие от монтеневских, выдержаны в одном речевом стиле. Структурных частей в книге девять, каждая из них начинается инициалами, а затем уточняется подзаголовком: «Р.И.Б.» (опыт демонстрации траура), «В.Д.А.» (опыт неучастия), «М.М.Ч.» (опыт возвращения), «Я.А.Ю.» (опыт исчезновения), «Т.И.Н.» (опыт сада), «У.Х.В.» (опыт инога), «О.Ф.Н.» (опыт истолкования), «И.А.Л.» (опыт принадлежности), «А.К.С.» (опыт любви). М. Вишневецкая структурирует заглавия структурных частей с привлечением ресурсов звукописи, потому что в ее представлении литература – «акустическое пространство» [2].

Автор не расшифровывает имена своих персонажей, кроме имени героини «Опыта любви», который начинается как официально-деловой документ (автобиография): «Я, Алла Сыромятникова... русская, родилась в пятьдесят седьмом году в городе Копи, образование высшее, сейчас мне сорок четыре полных года...» [4]. Но название имени-фамилии не играет концептуальной роли, потому что после этого же абзаца «автобиография» прерывается и начинается рассказ о «единственном опыте, который вообще-то каждый человек уносит с собой» [4].

Звуковая организация – явление во многом субъективное, и в интерпретации литературоведа в том числе. В то же время, если автор почему-то девять раз повторяет инициальные буквы и выносит их в качестве заглавия, не расшифровывая при этом, то это момент, который «взыскует» своего осмысления. Не углубляясь в этот вопрос, приведем несколько наблюдений над звуковой организацией заглавий.

Так, «Р.И.Б.» в большей степени ассоциируется с подзаголовком «Опыт демонстрации траура», чем с «Опытом любви», которому предпосланы инициалы «А.К.С.», интертекстово отсылающие читателя к тургеневской прозе (к примеру, повести «Ася»). Смысловое поле номинации «исчезновение» дополнено сочетанием гласных «Я.А.Ю.», создающим звуковой образ «падения в пропасть», «безголосия», а неясность, затемненность подзаголовка «Опыт инога» передает неблагозвучное сочетание «У.Х.В.» и т.д.

Подзаголовок, как правило, появляется в том случае, когда необходимо восполнить «утрату» общей информативности, вызванную усилением образности заглавной конструкции. В качестве подзаголовка М. Вишневецкая выбирает слова с отвлеченной семантикой: «исчезновение», «истолкование», «принадлежание» и др., которые, выполняя «функцию основного носителя предметно-логической информации о тексте» [6, стлб. 850], актуализируют тематические приоритеты автора.

Так, «Опыт демонстрации траура» – это рассказ о необходимости правильно выбирать траурный костюм и повествование о том, как в этом выборе самоидентифицируется личность в ее отношении не к смерти, а к жизни. Характерно, что героиню Вишневецкой волнует не столько факт ухода человека, сколько отношение к этому факту живущих. Р.И.Б. обеспокоена утратой культурных связей, являющихся для нее опорой в рушащемся мире. Траурный костюм, который так тщательно выбирает героиня, – это своеобразный культурный код, в котором парадоксально соединяются опыт поколений и личная точка зрения индивидуума.

«Опыт возвращения» представляет собой одну из вариаций на тему возможности-невозможности прожить заново те мгновения, которые кажутся определяющими в судьбе человека. «Возвращение к себе» традиционно представляется в положительном смысле – это истоки, яркость впечатлений и чувствования и т.д. Вишневецкая меняет полюса традиционных представлений, помещает своего персонажа в ситуации, которые обнажают изнанку знакомых и знакомых понятий. М.М.Ч., переживая на сеансах дианетики мгновения прошлого, – жизни, в которой не было «только сумы да тюрьмы» [4], сталкивается с неприглядной стороной своей личности.

Самый объемный из «опытов» – «Опыт любви» – композиционно завершает цикл. И автор вновь обращается к традиционной культурно-ценностной установке, поддерживаемой авторитетом классической традиции, связанной с восприятием любви как реабилитирующего, возвышающего чувства. И вновь оказывается, что в понимании героини Вишневецкой любовь наполняется иным, другим смыслом, ибо высшее проявление любви – это «любовь прощанием» [4].

Итак, заглавия «Опытов» – по отдельности и в совокупности – формируют объемный спектр вопросов, ответы на которые предлагаются с многоточиями, без «хеппи-энд», но и без рецептов-панaceй.

«Правильная постановка вопроса» – так когда-то А.П. Чехов сформулировал основную задачу прозаика. На наш взгляд, в этом русле сформировалась поэтика заглавий книги М. Вишневецкой и ее тематико-проблемное поле.

Литература

1. Веселова, Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: антология и поэтика / Н.А. Веселова // Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2005. – 237 с.
2. Вишневецкая, М. На прошедшее десятилетие лучше всего взглянуть из 2010 года: беседу вела А. Мартовицкая / М. Вишневецкая // Газета «Культура» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cult_paper/article.jsp?number=355&rubric_id=1000188&crubric_id=1000189&pub_id=222135
3. Вишневецкая, М. О природе вещей / М. Вишневецкая // Официальный сайт М. Вишневецкой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.marvish.ru/index.php?id=5&name=nature>
4. Вишневецкая, М. Опыты / М. Вишневецкая // Официальный сайт М. Вишневецкой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.marvish.ru/index.php?id=5&name=opit-1>
5. Монтень, М. Опыты / М. Монтень // Мишель Монтень [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.monten.ru/show.html?id=210>
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2003. – 1600 стб.
7. Название // Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://slovar.lib.ru/dictionary/nazvaniye.htm>

Г.А. Склеинис (Магадан, Россия)

СТОЛКНОВЕНИЕ САТИРИЧЕСКОГО И ЭПИКО-ГЕРОИЧЕСКОГО НАЧАЛ В РОМАНЕ В.В. КРЕСТОВСКОГО «ДВЕ СИЛЫ»

А. Введенский полагает, что «так называемые тенденциозные романы г. Крестовского всего скорее написаны, с желанием или без желания автора, против русских, которым как бы дается совет не спать и не мечтать, а изучать жизнь и входить в нее» [1, 751].

Позиция критика находит подтверждение в тексте романа: именно участие в подавлении Польского восстания должно было, по мысли В. Крестовского, «встряхнуть» русское общество, заставить его отрезвиться, стать для него «прочным, честным и серьезным делом» [2; 3, 285].

«Две силы» В. Крестовского – антинигилистический роман, а потому участие в «честном деле» показано на его страницах в столкновении двух противоположных жанровых тенденций – сатирической и эпико-героической.

В сатирическом свете показаны представители литовской шляхты. Глупое самодовольство панов зло-иронически изображено в главе «Сеймик панский», в которой разгоряченные наливками воинственные шляхтичи храбрятся, спорят, ссорятся, наперебой рисуются доблестью и благородством происхождения, строят планы захвата Пскова, Смоленска и даже Москвы. Эффект усиливается убийственно-ироническими сценами, рисующими походные жизнь и быт ополченцев, для которых участие в «повстании» является развлечением, поводом пощеголять в красных, под цвет «демократизма и революции», панталонах [2; 3, 504].

Люди, готовые сражаться под началом шляхтичей, – это «разношерстная сволочь, собранная из городской и «мястечковой» черни», которая «пьянствовала без просыпу, бездельничала, ссорилась и дралась между собой». Подвиги «банды» даны в резко сатирическом свете. Это трусы, способные воевать только с безоружными «хлопами» и православным священником. Услышав о приближении «москалей», они «в ужасе» бегут из занятого местечка Червлены во главе с командиром, паном Копцом, который «задал такого «драпака», что далеко опередил всю банду, благодаря прытким и здоровым ногам своей лошади» [2; 3, 522].

Примеры трусости, подлости, военной некомпетентности шляхтичей приводятся в тексте многократно. Однако Вс. Крестовский не мог ограничиться в описании Польского восстания сатирическим пафосом. Во-первых, этому воспрепятствовал бы жизненный материал, поскольку речь шла о кровавом противостоянии «двух сил», что неизбежно сообщало повествованию трагический колорит. Во-вторых, перед писателем стояла задача показать бесспорную историческую правоту русской силы и нравственное превосходство

православной веры. Поэтому сатирическому пафосу во втором романе диологии противостоит скорбно-величественный и, так сказать, умильно-просветленный.

В главе «Победа в Червленах» саркастические зарисовки участников банды соседствуют со скорбным описанием мученической смерти православного священника, отца Сильвестра, которого повстанцы повесили для устрашения «хлопов». Мужество священника и его жены Крестовский оттеняет описанием ужаса и отчаяния еврея Зильберовича, который тоже приговорен к смерти, и его семьи: «Жена и дети Зильберовича истерически вопили, рыдали и бились, а на лице ...супруги отца Сильвестра «царило... какое-то спокойствие ужаса...» Ее и мужа перед лицом смерти поддерживает твердая вера.

Не менее эпически величественная сцена дана в главе с выразительным названием «Мученики, не вписанные в «мартирологи» «Колокола». Полемический смысл ее названия и содержания раскрывается чуть ранее, в главе, представляющей собой своеобразное публицистическое авторское отступление и называющейся «Мы и они». В ней Вс. Крестовский полемизирует с позицией герценовского «Колокола».

Одной из тем полемики становится варварство русских войск на территории Польши, о котором действительно писалось в нескольких номерах органа вольной русской печати. В.В. Крестовский упрекает Герцена и Огарева в публикации непроверенных фактов: «Чуть бывало зайдет речь о варварстве русских войск в какой-либо деревне и над каким-либо польским помещиком, сейчас же следует сожаление, что корреспондент позабыл название деревни и имя помещика, но зато отлично помнит все до единой русские фамилии!» [2; 3, 531]. Когда же жестокость проявляет польская сторона, как в случае с капитаном Гауэртом, то Герцен по этому поводу «предается фельетонному кощунству и глумлению над мертвыми» [2; 3, 530].

Отметим, что в словах писателя большая доля истины. Во-первых, на страницах «Колокола» появлялась информация, которую редакция не имела возможности проверить. Что касается «глумления над мертвыми», то и это правда. Так, о смерти капитана Гауэрта Герцен писал: «...как удивятся в раю! Это первый святой по корпусу жандармов!» [3; 17, 205].

Герценовским материалам о жестокости русских войск В.В. Крестовский противопоставляет рассказ о «беспрестанных убийствах» и в Варшаве, где «под предлогом политической казни нередко действовала личная месть» [2; 3, 535], и в местечках, где орудовала целая банда под началом ксендза Робака. Крестовский, приводя несколько примеров ужасных зверств этой банды, возвращается к сюжетному действию, чтобы закрепить впечатление от своего рассказа художественными аргументами.

В главе «Мученики, не вписанные в «мартиролог» «Колокола», описана мученическая смерть майора Лубянского.

Вс. Крестовского нельзя отнести к любителям натуралистической детализации. В повествовании о зверствах ксендза Робака скупно и сухо перечисляются факты. История смерти майора дана более подробно, через восприятие раненого казачка, чудом оставшегося в живых после набега банды. Рассказ этот производит сильное эмоциональное впечатление. Не будем воспроизводить его целиком, отметим лишь, что центральная идея эпизода – мужество русского офицера перед лицом неминуемой смерти, его верность присяге и гордость званием русского солдата. Ксендз искушает майора возможностью остаться в живых в случае перехода в банду. «А майор ему на это самое в рожу плюнуть изволили», – рассказывает казачок. На все мучения («сам кинжалом распорол ему грудь вдоль и поперек и приказал разворотить») майор «хоть бы охнул! Только и сказали ему на все на это «собаку» ... [2; 3, 540].

В.В. Крестовский создает монументальный, величественный образ русского человека, героя. Противостоянию русских полякам придается глубокий идеологический и нравственный смысл.

Сцена смерти Лубянского снабжена авторским примечанием. Указав, что картина «исторически верна», писатель называет прототип мужественного майора – капитана Полоцкого пехотного полка Никифорова [2; 3, 541]. Называет писатель и источник, из которого заимствована история этого подвига – «Санкт-Петербургские ведомости», № 113 за 1863 год. Документирование повествования заостряет полемику с Герценом, которого Крестовский упрекает в подтасовке фактов. Но в полной ли мере объективен сам автор «Двух сил»? Является ли документирование свидетельством документальной точности? Нет, поскольку отсылка к документам и фактам у Крестовского избирательна.

С одной стороны, во время Польского восстания действительно имели место многочисленные факты жестокости повстанцев по отношению как к русским войскам, так и к

местному населению. Их не отрицают историки и мемуаристы противоположных идеологических установок. У монархиста А. Керсновского, например, мы находим утверждение об исключительной лояльности русских по отношению к местному населению [4, 197], противоречащее материалам «Колокола».

С другой стороны, только ли банды бродяг и пьяниц под началом шляхтичей сражались против русских? Мог ли пьяный сброд дать жизнь партизанскому движению, которое продержалось больше года под напором превосходящего и силами, и опытом противника?

Петр Николаевич Кропоткин, называвший повстанцев «вооруженными бандами», рассказывал тем не менее автору «Записок революционера», что сражались они «превосходно, отлично знали местность и находили поддержку в населении» (хотя «жестоко расправлялись с теми, кто оказывал услуги русским войскам») [5, 190]. Руководство восстанием в Польше действительно оказалось в руках «белых», но борьба «красных» за власть, особенно в провинциях, не прекращалась, и участие в восстании на стороне поляков, особенно на первых порах, приняли не только крестьяне, но и русские офицеры. Между тем в романе Крестовского варшавский отдел «Земли и Воли» представлен как жидкая кучка жалких недоумков, отчасти польского происхождения, во главе с поручиком Паляницей. Мы полагаем, что статус Паляницы, возглавляющего варшавский отдел «Земли и Воли», указывает на то, что прототипом персонажа послужил Андрей Афанасьевич Потебня, подпоручик, член «Земли и Воли», руководитель подпольной организации русских офицеров в Польше. Этот человек, погибший в первые месяцы восстания за освобождение Польши, представлен на страницах романа жалким честолюбцем, мелким подлецом и просто откровенным идиотом.

В-третьих, общественное мнение в России по польскому вопросу было противоречивым и изменчивым. Сошлемся на свидетельство Кропоткина о пропольских настроениях в начале 60-х и о резком «поправении» общества к 1863 году. В диалогии Крестовского эта эволюция нашла отражение в гипертрофированном виде.

Два ее полюса – начало романа «Панургово стадо», первой части диалогии «Кровавый пух», на страницах которого сатирическими красками рисуется повальная мода славнобубенского благородного общества на сочувствие «польской справе», и конец романа «Две силы», в котором автор отождествляет политику русского правительства в отношении к Польше с мнением всего русского народа.

«Герцен не понял, – пишет В.В. Крестовский в очередном публицистическом отступлении от сюжета, – что тут не правительство, а весь народ встал за свою историческую тяжбу, за свое право...» [2; 3, 532].

Мысль эта является составной частью утверждения о глубинном единстве русского народа и царя, проявляющемся с особой силой в периоды совместных испытаний. Впервые она прозвучала в главах, посвященных петербургским пожарам. Обратим внимание на возникающую у В.В. Крестовского ассоциативную цепочку эпически осмысляемых событий: пожар Москвы 1812 года – пожары в Петербурге 1862 года – Польское восстание 1863–64 годов. Все они, с точки зрения писателя, стали поводом к демонстрации силы и единства русской нации.

Сплочение всех сословий перед лицом опасности было показано в «Войне и мире» Л.Н. Толстого. Сходство «хроники» В. Крестовского с толстовской эпопеей усиливает то, что в обоих произведениях романтические герои включены в контекст эпически осмысляемых событий, критерием нравственной состоятельности служит для авторов степень приобщения к народному мироощущению. Однако истоки эпического начала у Крестовского отличны от толстовских.

Чтобы понять характер этого отличия, следует обратиться к особенностям интерпретации В.В. Крестовским личности польского диктатора Михаила Николаевича Муравьева, которого писатель делает героем, аналогичным толстовскому М.И. Кутузову, то есть знаковым эпопейным героем, символом национального единения.

Мы полагаем, что и концепция диалогии в целом, и концепция личности М.Н. Муравьева ориентированы на жанровый опыт автора «Войны и мира». Польскому восстанию придан статус события общенационального масштаба и значения, а Муравьеву – статус эпопейного народного героя. Однако сопоставление, которое спровоцировал В.В. Крестовский параллелью между Кутузовым и Муравьевым, явно будет не в пользу последнего.

Для Л.Н. Толстого ключевым является понятие «народ». Поэтому Кутузов (и реальное лицо, и герой эпопеи Толстого), истинно народный, величественный даже в своих житейских проявлениях, защищая народные интересы, может оказаться в оппозиции Государю; выражая

народную волю, проявляет милосердие к поверженному врагу. И оппозиционность, и милосердие особо подчеркнуты автором «Войны и мира».

Не менее важно и то, что личность Кутузова действительно воспринималась и воспринимается общественным сознанием как символ духовного единения всех наций и сословий России перед лицом опасности.

Для В.В. Крестовского ключевым является понятие «царь и народ». И если Кутузов, проводник воли народа, встал во главе русской армии, несмотря на нерасположение государя, по сути, вопреки его желанию, то Муравьев – ставленник императора и надежда императорского дома.

Наконец, Муравьев поставлен обстоятельствами в иные исторические условия. Отечественная война 1812 года не равноценна в общественном сознании подавлению восстания в Польше, а Крестовский по ходу романа пытается сопоставить эти несопоставимые события.

Таким образом, «мысль народная», эпическое начало в диалогии Крестовского развивается, на наш взгляд, не просто с учетом творческого опыта Л.Толстого, а полемически по отношению к автору «Войны и мира».

Литература

1. Введенский, А. Современные литературные деятели. Всеволод Владимирович Крестовский / А. Введенский // Исторический вестник. Историко-литературный журнал. – 1890. – № 12. – С. 734–754.
2. Крестовский, В.В. Собр. соч. : в 8 т. / В.В. Крестовский. – СПб., 1899–1904. – Т. 1–4.
3. Герцен, А.И. Собр. соч. : в 30 т. / А.И. Герцен. – М. : АН СССР, 1954–1964.
4. Керсновский, А.А. История русской армии : в 4 т. / А.А. Керсновский. – М. : Голос, 1993. – Т. 2.
5. Кропоткин, П.А. Записки революционера / П.А. Кропоткин. – М. : Моск. рабочий, 1988. – 544 с.

Т.П. Слесарева (Витебск, Беларусь)

ПОЭТИЧЕСКИЙ ДЕНДРАРИЙ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

С той глухой осенней ночи, когда родился поэт, прошло 115 лет. Подумать только – больше века! Но время не властно над поэзией Сергея Есенина, тонкого лирика, мастера глубокого психологизированного пейзажа.

Лирика Есенина очень эмоциональна. И созданию этой эмоциональности способствуют не только изобразительные средства, но и лексический состав его произведений.

Среди сквозных образов лирики Есенина, «окрашивающих мир его поэзии в особые неповторимые тона» [1, 390], немаловажную роль играют образы родной природы.

При описании природы поэт использует самую разнообразную лексику. Но сами по себе лексические единицы «не могут сделать язык красочным и выразительным. Образного воспроизведения действительности поэт достигает... мастерским использованием изобразительных и выразительных средств языка на основе индивидуально-ассоциативного единства... Очень часто слово употребляется не как простой номинатив, а как образное выражение субъективной стороны представления о предмете, вещи, явлении. В сочетании как в привычном, так и в поэтическом, то есть переносном, слова дополняют и обогащают друг друга. В языке есть немало таких слов, которые служат проявлению образности в других словах» [2; 7, 53].

Горячо любящий русскую природу, Сергей Есенин воспевал ее со всем присущим ему лиризмом. Излюбленными словами поэта в качестве изобразительно-выразительных средств являются слова, отражающие растительный мир. Природа в поэзии Есенина – не просто тема, а самая суть его философии, его эстетическое идеала.

Сравнение человека с деревом основывается на представлении, что и растения, и животные, и их старший брат – человек – дети единой матери-природы, символом которой предстает дерево.

Нами проанализировано 353 стихотворения, в которых зафиксировано 211 наименований деревьев и 129 наименований их совокупностей (типа *лес* (43, или 33,3%), *роща* (39, или 30,2%), *чаща* (18, или 13,9%), *дубрава* (11, или 8,5%) и т.п.).

Там, где прошло детство Есенина, существовала березовая роща, она-то и осветила на всю жизнь душу поэта. Наверное поэтому в анализируемых стихах отмечено 44 словоупотребления (20,8%) слова *береза*. Причем у Есенина береза – и она сама, и олицетворившаяся в ней вся русская природа, и родина. Она (*береза*) и *русская, и кудрявая*

(меж берез кудрявых бус), и тонкая (тонкая березка, что загляделась в пруд?), и белая (белая береза под моим окном принакрылась снегом, точно серебром), и сонная (улыбнулись сонные березки). Она же и невеста, и девушка, и белолицушка, и свечка (березы стоят, как большие свечки; береза-свечка в лунных перьях серебра). Есть у нее и сережки, и сарафан холщовый, и золотистые шелковые косы. «А груди... Таких грудей у женщин не найдешь», – уверенно заявляет поэт, который после долгой разлуки «почти березке каждой ножку рад поцеловать».

Там, где поэт затрагивает тему «сбившегося с пути человека, который не в ладу с собой и с людьми, пьет, скандалит, болен духовно, влюблен в жизнь и разрушает ее в себе» [1] самом, появляется клен. Лирический герой ощущает себя кленом, и клен становится сквозным и одним из самых любимых образов есенинской лирики.

18 словоупотреблений (8,5% от количества наименований деревьев) приходится на долю клена. Поэт характеризует дерево с разных сторон: с точки зрения возраста (кленочек маленький матке зеленое вымя сосет; старый клен на одной ноге), процесса старения (подгнивший под окнами клен; И клены морщатся ушами длинных веток), зависимости внешнего вида от времени года (цель кленов голых; клен ты мой опавший, клен заледенелый). Часто автор открыто выражает свое отношение к нему (Где-то на поляне клен танцует пьяный; мой бедный клен! Облезлый клен своей верхушкой черной гнусавит хрипло в небо о былом; Приметный клен уж под окном не машет).

Клен в стихах Есенина – не просто примета родной русской природы. Это цепочка метафор, с помощью которых поэт рассказывает о себе, о своих настроениях, о своей судьбе: «потому что тот старый клен головой на меня похож».

У Есенина природа не только прекрасна, но и одухотворена. Она радуется (улыбнулись сонные березки; и вызывают в четки ивы-кроткие монашки), грустит (березы в белом плачут по лесам; никнут сосны; пригорюнились девушки-ели), поет и разговаривает (отговорила роща золотая; шепчут тополя; Облезлый клен своей верхушкой черной гнусавит хрипло в небо о былом), чувствует себя по-человечески (темным елям снится гомон косарей; дремлет лес под сказку сна; в чарах звездного напева обомлели тополя; яблоне тоже больно терять своих листьев медь; дремлет ряд плакучих ив; спит черемуха в белой накидке; плачут вербы; тихо дремлют кедры, обвесив сучья вниз).

Поэт изображает жизнь природы и жизнь человека в их слитном, нерасторжимом единстве на фоне круговорота времен года. Так, зимой белая береза... принакрылась снегом, точно серебром; спит черемуха в белой накидке; словно белою косыночкой подвязалась сосна.

Вместе с Есениным мы видим, как черемуха душистая с весною расцвела и ветки золотистые, что кудри завилы; а летом зеленоокая, в юбчонке белой стоит береза над прудом.

Осенью злой октябрь осыпает перстни с коричневых рук берез, а облетевший тополь серебрист и светел; отцвела белая липа и загорались ярким пламенем сосны старые, могучие, наряжали сетки хвойные в покрывала златотканые. В такое время года даже горящий в саду «костер рябины красной» «никого не может согреть».

Поэт часто прибегает к приему олицетворения (охнул лес зеленый; шаманит лес-кудесник; пригорюнились девушки-ели; шепчут тополя; слушают ракиты посвист ветряной; как метель, черемуха машет рукавом; плачут вербы; вздрогнули ветлы; как будто бы на корточки погреться присел наш клен перед костром зари; тонкая березка, что загляделась в пруд? Отрок-ветер по самые плечи заголил на березке подол и др.).

Природа у Есенина многокрасочна и многоцветна. Каждой поре года соответствуют определенные краски. Зимой преобладает, конечно же, белый цвет, весной и летом – зеленый (держат липы в зеленых лапах птичий гомон и щебетню; дрогнул лес зеленый, охнул лес зеленый; светят зелено в сутемы под росую тополя). Осень добавляет в палитру «золото» (златые осины; золотистые косы берез; отговорила роща золотая; хвойной позолотой вздрагивает лес). Кроме того, у Есенина можно встретить и голубую осину, и красный вяз, и белые яблони, и седые вербы, и синюю чащу, и темный бор.

Эти краски в поэзии Есенина напоминают древнюю фресковую живопись (фрески Дионисия или Рублева). А уж прочитав, как «горит в парче лиловой облаками крытый лес» или «ели, словно копья, уперлися в небо», как «облилась кровью ягод рябина», а «осины, раскинув ветви, загляделись в розовую воду», вряд ли найдется человек, который не вспомнит картины Левитана и Шишкина.

Во время пребывания на Кавказе Есенин написал яркий цикл стихов «Персидские мотивы», в которых передал колорит восточной природы: *молчащие ночью кипарисы; шумящие небесные кедровые; тихо в чаще можжевеля по обрыву.*

А вот старая Русь характеризуется образами *елей* (18 словоупотреблений, или 8,5%), которые и *запах ладана от рожи льют, и, словно копыя, уперлись в небо, то они скользкие, то словно купина; лип* (16 словоупотреблений, или 7,5%), которые *держат в зеленых лапах птичий гомон и щебетню, а когда приходит время, отцветают белые и осыпаются.* По мнению автора, именно *суховатой липой пахнет от колес.* Часто у Есенина встречаются *черемуха и ива* (по 15 словоупотреблений, что составляет 7,1%), *тополь, сосна и осина* (по 11 словоупотреблений, или 5,2%). Поэт видит, как *ивы обветшалым трясут подолом, а осины, раскинув ветви, загляделись в розовую воду, как звонко чахнут тополя и никнут сосны.* Вместе с *раkitами* (4 словоупотребления, или 1,8%) *слухает посвист ветряной.*

В дендрарии Есенина есть и *ветлы-веретенца* (6 словоупотреблений, или 2,8%), и *любовь-калинушка* (4 словоупотребления, или 1,8%), и *дубы столетние* (4 словоупотребления), и *ольха, и сирень, и красный вяз* (по 1 словоупотреблению).

У Сергея Есенина была своя собственная концепция человека, поэтическая, уходящая корнями в народные представления о мире и человеке.

Жизнь для поэта самоценна и независима ни от каких временных обстоятельств, не подчинена никакой другой шкале ценностей, ибо она и есть главная шкала, и для Есенина подобна цветущему земному саду, где человек – один из прекрасных его плодов:

Яблоневым цветом брызжется душа моя белая,

В синее пламя ветер глаза раздул.

Ради бога, научите меня,

Научите меня, и я что угодно сделаю,

Сделаю что угодно, чтобы звенеть в человеческом саду.

Недаром образ сада – один из любимейших в есенинской поэтике. Для поэта сад – вся шумящая, солнечная, тенистая, цветущая жизнь, вглядываясь в которую поэт вопрошал: «А люди разве не цветы?» И поэтому он понимает, что *яблоне тоже больно терять своих листьев медь.*

13 словоупотреблений приходится на долю фруктовых деревьев и кустарников. Это в первую очередь *яблоня* (6 словоупотреблений, или 2,8%) и *вишня* (3 словоупотребления, или 1,4%).

Живые, трепетные картины природы в стихах Есенина не только учат нас любить и хранить мир земной красоты. Они, как и сама природа, способствуют формированию нашего мирозерцания, нравственных основ нашего характера, нашей совести, нашего гуманистического мировоззрения. Поэтому каждое новое поколение открывает для себя в Есенине нечто близкое и дорогое.

Литература

1. Юшин, П.Ф. Сергей Есенин. Идеино-творческая эволюция / П.Ф. Юшин. – М., 1969.
2. Галкина-Федорук, Е.М. О стиле поэзии Сергея Есенина / Е.М. Галкина-Федорук. – М., 1965.
3. Есенин, С. Собр. соч. : в 3 т. / С. Есенин. – М., 1983. – Т. 1.
4. Есенин, С. Собр. соч. : в 3 т. / С. Есенин. – М., 1983. – Т. 2.
5. Илюшин, А.А. О стиле С.А.Есенина / А.А. Илюшин // РЯШ. – 1970. – N 4.
6. Качаева, Л. Есенинская поэтика природы и современная поэзия / Л. Качаева // В мире Есенина. – М.,

1986

Л.И. Смольская (Гродно, Беларусь)

ТЕМПОРАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА И ЕЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ДЛЯ ОТРАЖЕНИЯ ВРЕМЕННОЙ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Категория времени (темпоральность), наряду с модальностью, является одной из языковых универсалий. Это, в частности, значит, что то или иное отношение ко времени присуще любому предложению. Такова концепция предложения, выдвинутая В.В. Виноградовым. Согласно его теории, одним из компонентов предикативности, наряду с модальностью и синтаксическим лицом, является синтаксическое время [1, 226–229].

Рассматривая темпоральность в русском языке с точки зрения теории «центра» и «периферии» [2, 24–36]. А.В. Бондарко констатирует, что «центр» соответствующего ей поля представляет система временных форм изъявительного наклонения действительного залога [3, 42]. Именно эти формы являются основными выразителями грамматической категории времени.

Временная лексика русского языка представляет собой не просто неупорядоченное множество слов, а семантическое поле.

Как пишет А.А. Реформатский, идея «семантического поля» (или лексического поля) имеется уже в «Курсе общей лингвистики» Ф. де Соссюра (1916), а далее разрабатывалась К. Бюлером (1934) и Й. Трийром (1931) [4, 148].

В лексическом поле времени можно выделить несколько тематических рядов:

1) Время как последовательность событий, в том числе жизненных. В этот тематический ряд входят такие лексемы, как *жизнь, судьба*, а также слова, с которыми они сочетаются.

2) Время как шкала изменения состояний: *молодость, старость, детство, древность, современность* и т.п.

3) Промежутки времени: *срок, год, день, неделя, месяц, час, минута* и т.п.

Тот или иной способ выделения тематических рядов зависит от принятой концепции времени.

Как считают некоторые исследователи, время как философско-лингвистическая категория наиболее полное свое выражение в русском языке получила с завершением становления имени прилагательного, «поскольку прилагательное и есть тот знак, который фиксирует на каждом историческом отрезке развития семантики слова типичный признак» [5, 12]. Однако система основных временных смысловых концептов, безусловно, первоначально складывалась на базе имени. Эти концепты в русском языке передаются такими лексемами, как *время, пора, век, год, день, час, рок, мгновение, миг* и др., а также *жизнь и судьба*.

Рассмотрим некоторые из этих лексем с точки зрения исторической эволюции их значений.

М. Фасмер [6] и А. Преображенский [7] в качестве первичного множества значений лексемы *время* рассматривают «колея, рытвина, дорога, желоб, след от вращающегося колеса», указывая, что со словом *время* сочетаются глаголы движения: *течет, бежит, идет, летит, кружится, минует, торопится*. И. Срезневский приводит следующие значения времени: «объективное время», «ограниченное, определенное пространство времени» (*одно время, некоторое время*); «счастливое время» (не время); «года» (сохранилось в диалектах); «жизнь» [8].

В современном русском языке лексема *время*, как правило, ассоциируется с линейной моделью времени. Ср.: «Николай Ефимыч *долгое время* проживал с женой у моей тети Иры в деревянном домике на улице Засухина» [9, 334].

В противоположность ей, лексема *пора* указывает на циклическую модель времени. Ср.: «И вспомнилось мне, как прошлым предлетним вечером майской поры того же числа 30 марта ходили мы втроем...» [10, 274]. «Разною *порою*, бывает, при разной погоде живу я на седьмом этаже». [10, 272]. Здесь в значении слова «*пора*» проглядывает явный намек на состояние не только природы, но и субъекта действия.

Общий тематический ряд со словом *пора* образуют его гипонимы, в первую очередь, обозначающие времена года: *лето, зима, весна, осень*, а затем названия месяцев и времени суток: *ночь, день, утро, вечер* и образованные от них наречия времени. Яркий пример выражения идеи циклического времени при использовании этой лексики представляет рассказ Б. Пильняка «Вся жизнь» [10, 187–195]: «*Зимой* сосны стояли неподвижны, и стволы их бурели»; «И когда *утро* уже окончательно серело, самец улетал за добычей»; «В *марте* выростали дни, начинало греть солнце, бурел и таял снег... *Веснами* добычи было побольше».

Наиболее сложной и емкой по семантике является лексема *век*. Вместе со своими производными (прежде всего прилагательными) она составила главную опору христианского времени, став организующим центром русской сакральной лексики. «При передаче многозначного лат. *aevum* переводчики были поставлены перед необходимостью развернуть в полной мере основную идею слова *век*, причем при выражении реального и сакрального времени» [5, 59].

Все значения слова *век*, приведенные в исторических словарях, можно свести к четырем основным: «жизнь» (а также «возраст»), «вечность» (с разными характеристиками), «время» и «столетие» (или «тысячелетие»).

Лексема «век», как считает В. Звездова, «отражает стремление средневекового человека разобраться в своем житье-бытье (и в целом – жизни), в бытии вселенной вообще, желание соединить и разделить живое и неживое» [5, 60].

Слово *век* в современном русском языке употребляется исключительно в словосочетаниях с порядковыми числительными (*двадцатый век, семнадцатый век*) или заменяющими их указателями (*век Пушкина и Некрасова, век Великой Французской революции*): ср. «Последняя четверть XX века в русской литературе определилась властью зла» [9, 7].

Нередко при употреблении слова *век* в современном русском языке возникает полисемия: значение «столетие» (причем речь идет об определенном столетии) смешивается со значением «эпоха, период времени». Особенно это характерно для литературы рубежа веков (XIX и XX, XX и XXI), когда календарный рубеж ассоциируется с ожиданием каких-то серьезных перемен в жизни. Так, Андрей Белый, вынося слово *век* в заголовок своей книги «Начало века», употребляет его именно в двойном значении.

Лексемам *время, пора, век* изначально, с ранних этапов их функционирования в языке, была присуща многозначность, семантическая неопределенность. Эта неопределенность в полной мере сохранилась в современном литературном языке и открывает широкие возможности для использования ее в языке художественной литературы.

Как справедливо отмечает Ю. Степанов, культуре советского периода было свойственно «панибратское обращение со временем» [11, 177]. Представление о том, что время «дается» начальством, отражено в литературе. Например, в «Котловане» А. Платонова мы встречаем следующее высказывание: «Тебе, Воцев, государство дало *лишний час* на твою задумчивость – работал восемь, теперь семь!»

Лексема *жизнь*, при том, что семантика ее в силу многозначности, является неопределенной, «мерцающей», все-таки ассоциируется с субъективностью человека, окрашенной у А. Платонова скорее в мрачные, чем в светлые тона.

Источником этой мрачности в освещении *жизни* является не что иное, как *время*.

Лексема *время* встречается в «Котловане» в шесть раз реже, чем слово *жизнь*. Например: «Дети – это *время*, созревающее в свежем теле»; «предлагали беречь *время* жизни»; «Мало рук, – сказал Чикин инженеру, – это измор, а не работа – *время* всю пользу съест».

Редкость употребления слова *время* в тексте А. Платонова по сравнению с лексемой *жизнь* указывает на то, что время реже «выходит на сцену», что оно важно, сакрально. Время выступает как совершенно внешняя по отношению к человеку мистически пугающая сила. В этом слове скрыта возможность вреда, опасность, источник огорчений.

Слово *время* в рассматриваемом тексте полисемично. Доминирующим из значений является противопоставление его *жизни*, как объективности – субъективности, источник безнадежности – надежде. Крайним выражением полисемичности лексемы *время* являются значения, в которых время выступает и как жизненный ресурс («время, отпущенное, данное человеку природой или государством»), и как сила, поглощающая, отнимающая этот ресурс.

Эта внутренняя амбивалентность семантики лексемы *время* и служит предельным выражением неопределенности времени в сознании человека в условиях тоталитарного общества: «До самого полудня *время* шло благополучно: никто не приходил на котлован из организующего или технического персонала»; «Инженер наклонил голову, он боялся пустого домашнего *времени*, он не знал, как ему жить одному».

Помимо временной лексики, к лексическим средствам выражения времени в русском языке относятся наречия времени, модальные слова и частицы, кванторные местоимения, дейктические указатели. Априорно можно утверждать, то многие из них содержат в своем значении сему неопределенности, которая либо составляет ядро значения, либо может быть актуализирована посредством контекста.

Именно посредством контекста, задаваемого всей совокупностью языковых и художественных средств, автор выражает свое восприятие и свою философию времени. В художественной литературе XX века авторская интерпретация описываемых событий нередко является более ценным и интересным элементом содержания, чем сама фабула

произведения. Явно или неявно заложенная в каждом произведении авторская концепция времени заслуживает самого пристального внимания со стороны читателей и исследователей.

Литература

1. Виноградов, В.В. Исследования по русской грамматике / В.В. Виноградов // Избр. труды. – М., 1957. – С. 226–229.
2. Живов, В.М. Центр и периферия в свете языковых универсалий / В.М. Живов, Б.А. Успенский // Вопросы языкознания. – М., 1973. – № 5. – С. 24–36.
3. Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность / отв. ред. А.В. Бондарко. – Л., 1990. – С. 42.
4. Реформатский, А.А. Введение в языкознание / А.А. Реформатский. – М., 1967. – С. 148-149.
5. Звездова, Г.В. Русская именная темпоральность в историческом и функциональном аспектах / Г.В. Звездова. – Воронеж : Воронеж. гос. ун-т., 1996.
6. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка / М. Фасмер. – М., 1958. – Т. 1.
7. Преображенский, А.Г. Этимологический словарь русского языка / А.Г. Преображенский. – М., 1958. – Т. 1.
8. Срезневский, И.И. Материалы для словаря древнерусского языка / И.И. Срезневский. – М., 1958.
9. Ерофеев, В. Русские цветы зла: Антология / Е. Ерофеев. – М., 1997.
10. Пильняк, Б. Избр. произведения / Б. Пильняк. – Д., 1979.
11. Степанов, Ю.К. Константы: Словарь русской культуры / Ю.К. Степанов // Время. – М., 1997. – С. 177.
12. Платонов, А.П. Проза. Ранние сочинения. Письма / А.П. Платонов. – Минск, 1990.

Е.М. Созина (Москва, Россия)

СКИФСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Эсхатологические предчувствия катастрофических перемен, которыми, казалось, был насыщен сам воздух вступившего в XX век мира, вылились в череду исторических событий небывалого масштаба. Русско-японская война, Первая мировая война, революционные потрясения заострили традиционный для русской общественной мысли вопрос о месте России между Востоком и Западом. Крушение гуманизма, кризис старых культурных форм и потеря «почвы» в эпоху «безвременья» послужили психологическими стимулами для обращения к мифологии с целью осмысления происходящего. В сложившейся исторической ситуации на фоне критического эмоционального напряжения культурная память извлекла из своей сокровищницы образ скифа как возможность национально-исторической самоидентификации для русского человека.

Тема скифов стала необычайно популярна в русской культуре XIX – начала XX веков. Интерес к ней вырос после сенсационных открытий археологических памятников в Северном Причерноморье. Скифами занимались выдающиеся историки и филологи (А.С. Лаппо-Данилевский, М.И. Ростовцев, Ф.А. Браун и др.). Ими были увлечены художники («Битва славян со скифами» Виктора Васнецова, «киммерийский» цикл Максимилиана Волошина, книжная графика Петрова-Водкина и Полины Хентовой) и музыканты («Скифская сюита» Сергея Прокофьева). Большим успехом пользовался перевод на русский язык книги немецкого ученого Отто Шрадера «Индоевропейцы» (1913), в которой родословная славян возводилась к скифам.

На этой почве интерес к скифской теме возник и у литераторов. Широко известно появившееся в 1917 году литературное объединение «Скифы», возглавлявшееся Р.В. Ивановым-Разумником. Однако тема скифов присутствовала и у писателей, не входивших в это объединение. Историческим скифам был посвящен целый ряд поэтических произведений: «Скифы» («Мы блаженные сонмы...») Константина Бальмонта, «Скифы» и «Древние скифы» Валерия Брюсова, «Пляшущий скиф» Вяч. Иванова, «Скифские суровые дали» Фёдора Сологуба, «Скифия» Георгия Шенгели, поэтический сборник «Скифские черепки» Елизаветы Кузьминой-Караваевой, «Скифское» и ряд других произведений Велимира Хлебникова.

Как поэт Велимир Хлебников работал в рамках футуризма. Для русского футуризма (будетлянства) были характерны такие отличительные черты, как неприятие внешних ограничений для творчества; программный антииндивидуализм; анархическое бунтарство; увлечение примитивом; антитехницизм; культ жизни, имевший архаические корни; тенденция к архаизации содержательной,

тематической и формальной стороны творчества [Подробнее см. 4, с. 145–189]. Все это обусловило возникновение связи между «скифским мифом» и футуризмом в России.

Из всех бюджетлян именно Хлебников разрабатывал скифскую тему наиболее последовательно и не раз обращался к скифскому сюжету. К «скифской» группе у Велимира Хлебникова можно отнести такие стихотворения, как «Скифское» (конец 1908) и «Семеро» (1912). В центре каждого из них лежит образ скифа, эпизоды легендарной истории этого племени. Несомненную принадлежность «скифскому» мифу также демонстрируют такие произведения Велимира Хлебникова, как стихотворение «Курган» (1915), «Скуфья скифа. Мистерия» (1916) и поэма «Каменная баба» (10 марта 1919). К этому заключению мы приходим на основе контекстуального анализа данных произведений. Ряд положений «скифской» идеологии защищается им в статьях «Курган Святогора» (конец 1908) и «Спор о первенстве» (1914).

В центре лирического сюжета стихотворения «Скифское» (раннее название – «Подруга») – образ воина-всадника. Прозрачный текст со множеством архаизмов построен как хитроумная стихотворная загадка, ответ на которую не дает ни одно из его названий. Однако намек на возможную разгадку содержат последние строки: «Он держит путь, где хата друга. / Его движения легки. / За ним в траве бежит подруга – / В глазах сверкают челноки [8, 54].

Как замечает исследователь творчества В. Хлебникова В.Я. Мордерер, последняя строка «В глазах сверкают челноки» (или вариант: «Ее глаза – среброchelноки») «на специфически “охотничьем” или кинологическом языке означает “челночный ход” собаки. Веселая подруга отважного воина, столетиями спящего со своим верным конем в могильнике, – собака» [6].

Стихотворение «Семеро» (1912) связано с легендой о происхождении савроматов от скифов и амазонок, рассказанной в книге IV «Истории» Геродота. Исследователи (Н.И. Харджиев, Г. Баран) обнаружили у Велимира Хлебникова ряд переключек с ней. Центром повествования являются «семь могучих оборо/тней», ставших «хребтом и обличьем» подобны коню и «холодные сердцем» «дщери великой Гилеи». Их любовный союз описывается как скачка, бой и распря. Однако семеро утверждают «Этот спор чарует нас, / Ведут к счастью эти войны» [8, 81].

Стихотворение «Курган» (1915) «навечно запорожским железным крестом (найден при раскопках на Киевщине)» [8, 666]. Содержание стихотворения формируют такие концепты, как курган, курганный воин, курганный день, конь, конница, а также мотив вечного движения, создающийся за счет насыщения текста соответствующими глаголами: конница – летит, день – течет, конь – несется.

Поэма «Каменная баба» (1919) выстроена иначе. Ее темой является тема времени – ведущая в творчестве Хлебникова. Каменная баба – алтарь скифа, и в молитве у этого алтаря жаждущему открывается связь времен, встреча настоящего с прошлым и будущим.

Следует заметить, что о поэмах Хлебникова написано немало научных исследований. Например, Н. Степанов указывал, что «творчество Хлебникова производит впечатление недописанного эпоса» [7, 344], Д. Мирский замечал, что «мифологические поэмы Хлебникова – свободные сны о каком-то прекрасном и немножко страшном мире; этот мир каким-то образом смыкается с ...миром... будущего» [5, 222].

Все сказанное можно в полной мере отнести и к поэме «Каменная баба». Впечатление незавершенности, фрагментарности, мифологичность и маргинальность изображаемого, сложное взаимоотношение лирического и эпического – все это есть в поэме. Однако благодаря своему центральному образу произведение приобретает особое значение в общем ряду. Впоследствии образ каменной бабы стал одной из доминант в творчестве Хлебникова, и семантика его связана с проживанием «вселенского полного мига» [2, 171]. Подчеркиваем: «скифские» мотивы поэмы сопрягаются с концепцией истории Велимира Хлебникова. Подтверждением глубинной связи «скифского» и историософского в творчестве автора может служить его статья «Спор о первенстве» (1914), где появляется концепция скифов как «осевой», мессианской силы в истории:

«Отыскивая земное в земном, можно сказать: ум от звезд, сердце от солнца.

Но Ислам возник в знойном поясе, вблизи от солнца, как вера Солнца. Мечь и страсть.

Вера ума не должна ли родиться вдали от солнца, у льдов севера? Табити и холодный рассудок. Скифы. Ось» [8, 646].

Весьма показательна в данном случае и попытка увязать скифскую и северную темы. Известно, что «наибольшее распространение в 1910-е годы получили оккультистские и теософские трактовки скифского мифа. Согласно им скифы были непосредственно связаны с легендарным

Рамом и «белой расой», спустившейся на европейскую территорию с Севера» [3, 447], а Велимир Хлебников испытывал большой интерес к неортодоксальной мистике. Мистическое начало появляется и в таком произведении Хлебникова, как «Скуфья скифа. Мистерия» (1916). В нем вновь оказываются сопряжены темы скифства и истории – «осаду времени» преодолевают некие «конебесы»:

«Мы захлестываем себя гривами, спешно набрасываем горный мост к небу. О, гул восстания! Осада! Деревья, бревна, осколки законов, горы, веры – все заполняет ров к замку неба. И улыбка судеб торчит репейником на наших диких гривах» [8, 538].

«Скифская» тема связана с религиозно-революционными течениями. Это не случайное совпадение: принципиальное значение сектантской мистики для «скифской» идеологии подчеркивал и М. Агурский: «Одним из источников скифства оказалось радикальное сектанство» [1, 25].

Отчасти из того же истока, отчасти из своеобразной органической мифологии русского будетлянства в творчестве Велимира Хлебникова возникает и тема земли как стихии: «Не в нас ли воскликнула земля: “О, дайте мне уста! Уста дайте мне!”...И останемся ли мы глухи к голосу земли» [8, 579, 580] (статья «Курган Святогора» (1908)). Сходная мифология освобождающейся в революционных бурях земли выражалась в творчестве таких поэтов, как Есенин, Клюев, Орешин – поэтов-«скифов».

Проследив развитие «скифской» темы в творчестве поэта, можем отметить переход от простого описания исторических скифов к апологии стихии, духовного бунта, экзатичности стиля, интересу к «евразийскому контексту» и архаике, т.е. к духовному «скифству», наиболее ярким выразителем которого стала возникшая в 1917 году группа «Скифы». Помимо этого можно отметить то, что концептосфера данного множества стихотворений в значительной мере совпадает с концептосферой стихотворного наследия поэтов-«скифов» (А. Блок, А. Белый, С. Есенин, Н. Клюев и др.).

Таким образом, ряд произведений одного из ведущих поэтов футуризма Велимира Хлебникова входит в систему текстов, включающую и творчество позднее созданной литературно-философской группировки «Скифы». Это позволяет поставить вопрос о существовании в русской литературе «скифского текста» (в другой терминологии – сверткста) – сложной системы интегрированных текстов, не прикрепленных к какому-либо литературному направлению, имеющих общую внетекстовую ориентацию (исторические скифы, их рецепция в русской и евразийской культуре) и образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой (единство тем) и языковой (набор концептов) цельностью.

Определяющими признаками «скифского текста» в русской литературе рубежа XIX–XX веков являются:

- миф о родстве скифской и славянской ментальности, обнаружение в другой эпохе истоков всемирной славянской миссии;
- идея спасения через гибель;
- пафос разрушения сложившихся форм жизни во имя утверждения новых;
- поэтизация стихии как животворящей энергии бытия;
- наличие особой единой концептосферы; пафос разрушения старых форм жизни во имя утверждения нового; поэтизация стихии как животворящей энергии бытия.

При этом обращает на себя внимание надэстетическая природа «скифского» феномена, неприкрепленность к теоретическим платформам основных течений поэзии «серебряного века», отражение в «скифстве» общих тенденций духовного и эстетического сознания русского общества эпохи предреволюционного рубежа.

Литература

1. Агурский М. Идеология национал-большевизма / М. Агурский. – Paris, 1980.
2. Башмакова, Н. Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова / Н. Башмакова. – Хельсинки, 1987.
3. Бобринская, Е. «Скифство» в русской культуре начала XX века и скифская тема у русских футуристов / Е. Бобринская // Искусствознание. – 1998. – № 1.
4. Бобринская, Е. Футуризм / Е. Бобринская. – М., 1999.
5. Мирский, Д. Литературно-критические статьи / Д. Мирский. – М., 1978.
6. Мордерер, В. «Меркнут знаки зодиака...» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.ka2.ru/nauka/valentina_1.html#n2
7. Степанов, Н. Поэты и прозаики / Н. Степанов. – М., 1966.
8. Хлебников, Велимир. Творения / В. Хлебников. – М., 1986.

И.А. Спиридонова (Петрозаводск, Россия)

ОБРАЗ ДРЕВА ЖИЗНИ В ВОЕННОЙ ПРОЗЕ А. ПЛАТОНОВА

Дерево – «стержневой» образ русского равнинного ландшафта. В произведениях 1941–1945 г. Платонов многократно художественно акцентирует не только наличие дерева (знак жизни), но и его отсутствие (знак смерти) в пейзажах войны. Образ дерева, развернутый в оппозиции 'жизнь – смерть', имеет мифологический подтекст. По О.М. Фрейденберг: «Образ мифологический и образ поэтический резко отличаются; но и поэтические образы изменяют свою структуру в зависимости от исторической эпохи» [1, 225]. Имея это в виду, обратимся к мифологическому комплексу образа дерева в военной прозе Платонова.

А. Платонов часто пишет «убитые» на войне деревья. Из пейзажа в пейзаж рисуются трупы деревьев, их обгоревшие тела, обглоданные артиллерийским огнем до костей. Прием олицетворения природы в этих картинах наполняется семантикой смерти: «В дальнейшем походе тыловое хозяйство части остановилось однажды недалеко от *умершего в огне и бою лесного насаждения. Сосны*, посаженные здесь лет пятнадцать – двадцать тому назад для укрепления летучих песков, не успели возмужать и *погибли в молодости*. Теперь *их худые тела, без ветвей и зелени, безмолвно держались в земле, как частокол черных костей какого-то полузакопанного великого доброго животного*. Иные *мертвые деревья* еще стояли прямо, но другие уже склонились под бурею артиллерийской битвы, погубившей их, и они уже не встали обратно. В одном же месте *черные обгорелые сосны лежали вовеки в повал на земле: их убил огонь и опрокинул ветер от взрывных волн*» [2, 457].

В рассказе «Счастливый корнеплод» перед погибшим лесом в тяжких раздумьях «стоял неизвестный красноармеец с непокрытой головой». В прошлом житель этих мест, теперь он вернулся домой воином-освободителем – в одном лице виновник и спаситель родного пепелища.

Мертвое дерево как знак исторической беды завершает пейзаж смерти в рассказе «Пустодушие»: «На окраине сожженного, взорванного Воронежа нетленно и нерушимо стоит единственное сбереженное фашистами, полностью сохранившееся здание – старая тюрьма о сорока трубах на крыше. <...> Против воронежской тюрьмы на пустыре, в бурьяне, сохранились остатки жилища и *лежит мертвое дерево*» [3, 213]. Нерушимо стоящее среди пепелища здание смерти – тюрьма о сорока трубах – и лежащее мертвое дерево – это топика смерти.

Мертвое дерево (или дерево смерти) в военном эпосе А. Платонова имеет образную оппозицию – живое дерево (или дерево жизни). В рассказе «Сампо» образ обгоревшего леса семантически двузначен, по внешнему виду лес – и живой и мертвый: «Вокруг росли и шевелились обгорелыми ветвями леса, и безмолвно лежала под ними чуткая материнская земля, все породившая, но сама неподвижная и неизменная» [3, 107]. Обгоревшие деревья «растут» – этот глагол ослабляет отрицательный член противопоставления – смерть. Семантика смерти ослаблена и упоминанием о «материнской земле», которая, если реконструировать пропущенные в художественном описании причинно-следственные связи, хранит корни «порожденных» ею деревьев.

При анализе военных рассказов как единого художественного целого – с учетом изоморфности сюжетов, наличия в произведениях сквозных лексико-семантических, образных и мотивных доминант – образное противопоставление 'дерево смерти – дерево жизни' может быть определено как вариант внутренней оппозиции образа дерева 'жизнь – смерть'. Рассматривая мифологический образ древа жизни, В.Н. Топоров пишет: «Древо жизни актуализирует мифологические представления о жизни во всей полноте ее смыслов и, следовательно, противопоставлено древу смерти, гибели, зла. Нередко Древо жизни способно отражать и отрицательный член противопоставления жизнь – смерть. Именно поэтому образ древа смерти несравненно менее распространен, чем образ Древа жизни» [4, 396]. В военных рассказах Платонова образ мертвого дерева имеет устойчивую семантику «погубленной жизни», дерево предстает 'жертвой', а не 'носителем' и тем более не 'источником зла'.

В описаниях деревьев войны Платонов подчеркивает их кротость в страдании и верность жизни. В рассказе «Счастливый корнеплод» лес укрывает младенческую поросль, пошедшую от корней и семян погибших сосен: «...кое-где тонкая, слабая жизнь уже занялась возле омертвелых деревьев; малолетняя поросль сама по себе держалась в земле у корней старших деревьев, и она не умерла – гибкие хлысты ее не сломались от ураганных ударов огня,

и ветви с остями зеленых игл лишь были опалены, но не сгорели насмерть, потому что поросль была низкой и ее защищали материнские сосны, принимая удары ветра и огня на свои высокие тела и погибая». Платонов пишет победу жизни над войной и смертью в прекрасном и таинственном «веществе существования» дерева.

Обращает на себя внимание расширение семантики образа дерева в военных рассказах до символа: 'дерево' является универсальным означающим 'человека', 'народа', 'крестьянской цивилизации', 'русского мира'. В рассказе «Домашний очаг» А. Платонов описывает, как вместе с Красной Армией на родное пепелище возвращается крестьянская семья, старик со старухой и внук: «В деревне остались лишь две избы, а прочие избы погорели и омертвели в золе. Только печной очаг, как основание и корень каждого жилища, почти повсюду стоял уцелевшим, хоть и был обгорелым и порушенным. Однако он служил местом, вокруг которого снова должно собраться хозяйство и утвердиться гнездо человека» [3, 197].

Печные очаги, даже «обгорелые и порушенные», предстают в описании живым «корнем каждого крестьянского жилища», и это существеннее в платоновском описании, чем две целиком сохранившиеся избы. Растительная метафора «корень жилища» в представлении *деревенской* жизни по умолчанию закрепляется за деревом. Таким образом, сохранившиеся печные очаги, к которым начали возвращаться жители, являются символом возрождающегося дома русской жизни или, что одно и то же, оживающего древа национальной жизни. Этот смысл закреплен синтаксической конструкцией: «Только... Однако...» – *только* очаг уцелел, *однако* этого достаточно для возрождения, ведь очаг, по вегетативной логике образа, – уцелевший корень крестьянской жизни.

Дерево – символ жизни, консолидации природы и народа перед угрозой смерти – присутствует в рассказе 1941 года «Божье дерево» (впервые опубликован в 1942 году под названием «Дерево родины»). Описание дерева дано в начальном фрагменте текста, приведем его полностью: «Мать с ним попрощалась на околице; дальше Степан Трофимов пошел один. Там, при выходе из деревни, у края проселочной дороги, которая, зачавшись во ржи, уходила отсюда *на весь свет*, – там росло *одинокое старое дерево*, покрытое *синими листьями*, влажными и блестящими от молодой своей силы. Старые люди на деревне давно прозвали это дерево «божьим», потому что оно было не похоже на другие деревья, растущие в русской равнине, потому что его не однажды на его стариковском веку убивала молния с неба, но дерево, занемогши немного, потом *опять оживало* и еще гуще прежнего одевалось листьями, и потому еще, что это дерево любили птицы, они пели там и жили, и дерево это в летнюю сушь не сбрасывало на землю своих детей – лишние увядшие листья, а замирало все целиком, ничем не жертвуя, ни с кем не расставаясь, что выросло на нем и было живым» [3, 86].

Дерево с «синими листьями» – символический центр всего древесного образного ряда в творчестве Платонова военных лет, авторская модель мифологического Древа жизни. Чудо-дерево стоит одно и давно (изначально) у дороги «на весь свет». Оно вписано в центр русского мира и представляет весь русский мир. Смерть — временное, преходящее состояние дерева: «...не однажды... убивала молния с неба, но дерево... опять оживало». Образ дерева наделен материнскими чертами и функциями, что характерно для древних мифологических верований. Однако чудесная способность дерева «с синими листьями» хранить жизнь каждого своего ребенка-листа выходит за пределы древних языческих представлений в христианскую народную мифологию. С. Семенова пишет: «В рассказе “Дерево родины” писатель создает идеальный, фольклорно-метафизический образ родового древа жизни: оно не только пестует общее, но – перерастает природный закон – не жертвует индивидуальным ради целого. Старики недаром называют его “божьим”... <...> Листик с него и берет на войну Степан Трофимов, кладет за пазуху на грудь – материальный символический кусочек Родины и ее высшей идеи: сохранение всех живыми» [5, 145].

Реалистический сюжет – мать провожает сына на войну – имеет мифологическое удвоение за счет образа «божьего дерева» родины. Этот образ в своей идеальной метафизике равен (изофункционален) каждому другому образу (дерево = мать = сын). Часть и целое, микро- и макрокосмос равнозначны в образной философии А. Платонова. При проекции образной структуры на сюжетное действие в рассказе «Божье дерево» высвечивается сюжет «второго смысла»: главный герой Степан Трофимов – это «сын-лист» и одновременно «солдат-дерево». «Сын-лист» (по начальному парному образному уподоблению: «дерево – листья», «мать – сын») защищает на войне национальное Древо жизни, от него, солдата Степана Трофимова, зависит жизнь или смерть его матери и родины, а значит, в ситуации священной войны и смертельного поединка с врагом он есть часть, равная целому, он – «дерево родины».

Собственно, по мифологической логике сюжета, Степан становится «деревом» уже в тот момент, когда «сорвал один лист с этого божьего дерева, положил за пазуху и пошел на войну». Следующее предложение фиксирует метаморфозу — превращение человека в дерево: *«Лист был мал и влажен, но на теле человека он отогрелся, прижался и стал неощутим...»*

Синий лист с дерева родины взят героем как оберег и как обет верности, как принятие на себя материнской функции «божьего дерева» беречь жизнь. Первый рукопашный бой, ранение, плен, немецкий застеноч, смерть в поединке с немецким часовым — такова военная судьба героя.

Смысл жизни герою суждено реализовать в смерти — в инстинкте самопожертвования: «Трофимов не хотел зря жить и томиться; он любил, чтобы от его жизни был смысл, равно как от доброй земли бывает урожай. Он сел на холодный пол и затих против дубовой двери в ожидании врага...

Дверь отворилась, и в помещение вошел неприятель. Трофимов сразу бросился на него всю тяжестью своего тела, и оба они долго потом врукопашную умерщвляли один другого, пока Трофимов не задушил врага насмерть. Но немец еще раньше своей смерти пронзил живот русского коротким палашом, и Трофимов постепенно истек кровью, и жизнь его миновала вся» [6, 89].

В мифологическом удвоении героической семантики финала *солдат-дерево* подобен дубу (неприятель отворяет «дубовую дверь» русской силосной башни, когда на него сверху обрушивается смертью Степан Трофимов) и готов защищать русскую жизнь до последнего *листочка*. Герою не суждено «увидеть мать» и «услышать, как шумят листья на божьем дереве», не суждено ему исполнить другой данный им обет, — возродить опустошенную войной русскую землю. Воинский долг героически исполнен Степаном Трофимовым до смертного конца, но «жизнь его миновала вся». Трагический смысл также закреплен мифологическим подтекстом: *поле русской жизни* (а финальное действие рассказа происходит посреди русского поля) осталось без *человека-дерева* — без стержневого, опорного образа физического и метафизического ландшафта национальной жизни.

Продолжение образного сюжета «солдат — дерево родины» находим в рассказе «Молодой майор (Офицер Зайцев)» 1944 года. В нем Платонов рисует сокровенный внутренний «ландшафт» человека. В его изображении пространство души-сердца солдата, защищающего родину, имеет тот же «стержневой образ» дерева: «...Вся тайна родины заключается в верности, оживляющей душу человека, *в сердце солдата, проросшем своими корнями в глубину могил отцов и повторившемся в дыхании ребенка*, в родственной связанности его насмерть с плотью и осмысленной судьбой своего народа» [3, 383].

Образная параллель «солдат — божье дерево родины» оформляется в единый образ-символ, где художественно сопряжены смертный человек в роковые минуты истории и «вечная родина». В советских публикациях военного и послевоенного времени «отредактированный» платоновский образ мира и человека в рассказе «Дерево родины» на уровне «очевидного» сопрягал современную историю и мифологию и лишь на уровне внутритекстовых «единословий» потаенно хранил семантику народного христианства. В авторском варианте текста христианский код введен в образный сюжет «второго смысла» уже на уровне заглавия.

При значимости образной параллели «человек-растение» в течение всего творчества Платонова, такого высокого содержания, как в военной прозе, образная параллель «человек-дерево» в себе ранее не несла. Персонажи романа «Чевенгур», которые жаждут «прекратить историю», полагают дерево «чуждым» коммунизму элементом природы: «долгорастущее дерево» не вписывается в революционный темп и идеологию жизни. В чевенгурской коммуне устраивают субботники, где не только уничтожают имущество, но и корчуют сады.

В военных рассказах метафорические образы «человека-дерева» и «народа-дерева» представляют идеальное содержание жизни «одушевленной родины» и «одухотворенных людей», развернутое из настоящего в прошлое и будущее по вертикали стояния и роста дерева из земли — к небу. Это символический знак выхода человека и народа из «звериной истории».

Образ *древа жизни* в военных рассказах Платонова хранит полноту национальной культурно-исторической памяти: миф, христианство, современность. Он аккумулирует трагедию войны и делает зримыми те высшие ценности и смыслы, которыми руководствуется русский народ в освободительной борьбе с фашистскими захватчиками. Имея две модели, реальную и идеальную, хранит взаимоисключающие смыслы — трагедию и славу, вину и оправдание Отечественной войны.

Літэратура

1. Фрейдэнберг, О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейдэнберг. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Восточная литература РАН, 1998.
2. Платонов, А. Счастливый корнеплод / А. Платонов // Избр. произведения / А. Платонов. – М. : Худож. лит., 1988.
3. Платонов, А. Одухотворенные люди: рассказы о войне / А. Платонов. – М. : Правда, 1986.
4. Топоров, В.Н. Дерево жизни / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: энцикл. : в 2 т. / В.Н. Топоров. – М., 1991. – Т. 1.
5. Семенова, С. Россия и русский человек в пограничной ситуации (военные рассказы Андрея Платонова) / С. Семенова // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. – М. : Наследие, 2000.
6. Платонов, А. Дерево родины / А. Платонов // Броня: Рассказы / А. Платонов. – М. : Военмориздат, 1943.

С.А. Сянкевіч (Брэст, Беларусь)

СЛОВА І ФРАЗЕАЛАГІЗМ У ГАЗЕТНЫМ РАДКУ

Сродкі масавай інфармацыі – друк, радыё, тэлебачанне, – адлюстроўваючы працэсы, якія адбываюцца ў грамадстве, уздзейнічаюць на свядомасць людзей, фарміруюць пэўную грамадскую думку, абуджаюць грамадзянскія пачуцці асобы. Актуальная і вострая публіцыстыка ярка высвечвае падзеі, пабуджае да дзеяння, фарміруе агульначалавечую сістэму каштоўнасцей, уздзейнічае не толькі на розум, але і на пачуцці чалавека. Таму любое выступленне мы не можам разглядаць як проста перадачу інфармацыі. Самае аператыўнае паведамленне на актуальную тэму не дасягне жаданага эфекту, калі не будзе адпавядаць ўзроўню правільнага засваення і разумення прапануемага матэрыялу.

Праблема эфектыўнасці ўспрыняцця газетнага тэксту (аналізуюцца матэрыялы газет “Народная воля”, “Наша ніва”, “На страже”, “Рэспубліка”, “Звязда”) залежыць ад спецыяльнага адбору лексікі і фразеалогіі, ад лагічнай арганізацыі фраз і граматычных канструкцый.

Характар газетных тэкстаў, іх мова ў многім вызначаюцца зменамі ў грамадскім жыцці краіны, арыентацыяй на масавую аўдыторыю, камунікатыўнымі ўмовамі.

Большая частка слоў у газетных публікацыях мае ярка выражаную сацыяльную маркіраванасць, рэзкую размежаванасць адмоўнай і станоўчай ацэнак: рэжым, разгул, грабеж, правакацыя, нацыянальная ганьба, “новы” беларус і г.д. ужываюцца ў адмоўным кантэксце; патрыёт, запаветы, дэвіз, мір, дэмакратызацыя – маюць яркую станоўчую экспрэсію. Наяўнасць у слове дакладна выражанай эмацыянальнай ацэнкі – найважнейшы крытэрыі адбору публіцыстычнай лексікі.

Разам з тым характэрнай асаблівасцю газетнага тэксту з’яўляецца імкненне да максімальнай стандартызацыі, шабланізацыі мовы, уключэння ў тэкст розных прэцэдэнтных адзінак, у першую чаргу штампаў і клішэ. Разгарнуўшы любую газету, мы знаходзім там: увайсці ў сілу, імідж палітычнага дзеяча, пераходная эпоха, шматпалярны свет, шокавая тэрапія. Такія “кананізаваныя” спалучэнні слоў, як гатовы касцяк, уваходзяць у газетны радок.

Гэта могуць быць:

а) стылістычна нейтральныя штампы і клішэ: інакш кажучы, звяртаць увагу, выходзіць за рамкі, выклікаць цікавасць;

б) моўныя клішэ навуковага стылю: знешні рынак, валодаць метадыкай, рудыментарныя формы;

в) моўныя клішэ афіцыйна-справавога стылю: як раней указвалася, у сувязі з тым што, справа ў тым што, у сваю чаргу;

г) клішэ публіцыстычнага стылю: ключавыя пазіцыі, жыццёвы ўзровень, вядучая роля, вопыт паказвае, падзенне цэн;

д) клішэ размоўнага стылю: як мае быць, нічога сабе, ні ўзад ні ўперад.

Такія выразы паскараюць напісанне газетных артыкулаў, афарбоўваюць аповед у “публіцыстычнае” адценне, аднак не высвятляюць пазіцыі аўтара, яго светапогляду. Газетны тэкст нельга штампаваць паводле гатовага ўзору, не прыносячы моўнай ізюмінкі, не прыбгаючы да шырокага рэзерву мастацкіх сродкаў, якія побач з пэўнай доляй інфарматыўнасці валодаюць эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай, афарыстычнасцю думкі і слова, дазваляюць аўтару максімальна наблізіцца да чытача.

Аналізуючы сучасную перыёдыку, мы можам гаварыць пра шырокае выкарыстанне вобразных сродкаў у газетным радку.

Вобразныя сродкі ажыўляюць выказванне, выклікаюць у чытача пэўныя асацыяцыі, звязаныя з ведамі, жыццёвым вопытам канкрэтнага чалавека.

Самы прасты троп параўнанне – супастаўленне двух паняццяў з мэтай больш яркай і нагляднай характарыстыкі аднаго з іх. Вобразнае параўнанне – адзін з самых распаўсюджаных сродкаў выразнасці ў публіцыстычным тэксе. Напр.: *“Крытычная думка з цягам часу набывае разняволенасць і, як вужака, вылузваецца са старай скуры; Іншыя б толькі радаваліся, а нашаму нефармалу як костка ў горле нашы поспехі на міжнароднай прасторы; Ідэолаг прамаўляў ціхім, нібы прытарным голасам, як настаўнік невукі; Раман-эсэ – гэта так здорава, нібы плыць па цячэнні на спіне”*.

Распаўсюджаным сродкам з’яўляецца і блізкая да параўнання метафара – нечаканая замена прамога наймення словам, якое ўжываецца ў вобразным значэнні. Складанасць, сінтэтычнасць сэнсавай структуры метафары, наяўнасць скрытых характарыстык дазваляе выходзіць за межы звычайных уяўленняў пра прадмет, дае магчымасць новага погляду на ўжо вядомае, рэалізуе выяўленне раней не высветленых яго якасцей і бакоў. Іменна метафара часта становіцца тым ключавым словам, якое кладзецца ў аснову намінацыі, уздзеянчае на ўспрыманне падзеі, з’явы, напр.: *Гэты музей, як і многія іншыя найкаштоўнейшыя зборы, засеў у каляіне між часоў; Вы толькі і ўмеце ўтоптаць нашы галовы ў гразь; Хваля гэтых ведаў распаўсюджвалася ў пэўным асяроддзі, падхопліваючы ўсё новы і новы матэрыял; Але менавіта ў гэты час беларуская палітычная эліта засведчыла сваю спеласць і смеласць; Сёння, калі вытворчасць будзе таптацца на месцы, доўга так не прастаіць, упадзе і больш не паднімецца; Нягледзячы на чаканыя капрызы надвор’я, бабіна лета ў Беларусі ўсё ж такі будзе; У Кіргізіі “цюльпаны выраслі” проста так; Пастаяла каля невясёлых прылаўкаў: рыбныя кансервы, мінеральная вада, пячэнне*.

Вобразная і стыльвая шматграннасць газетная радка ў многім залежаць ад умелага выкарыстання фразеалагічных адзінак, якія з’яўляюцца яркім стылістычным сродкам і прывабліваюць чытача сваім непаўторным вобразам, трапна характарызуюць падзею, выпадак, сацыяльныя і бытавыя адносіны людзей, напр.: *Вынікам такога падыходу стала і тое, што Беларусь дапусцілі да святой святых любой дзяржавы – праектаў у галіне асваення прыродных багаццяў і энергетычных рэсурсаў; Змаганне за ўладу ў нізкаразвітых краінах не робіцца ў белых пальчатках; З улікам таго, што 44% нашай прадукцыі ідзе ў Расійскую Федэрацыю, то мы павінны іграць першую скрыпку і на расійскім рынку; Але, як вядома, заўсёды ёсць адваротны бок медаля*.

У публіцыстыцы на першы план выходзяць вобразнасць, эмацыянальнасць і ацэнчанасць устойлівых адзінак, таму, акрамя выказаў кніжнага характару ці стылістычна нейтральных фразем, выкарыстоўваецца і размоўная фразеалогія, якая валодае эмацыянальнай экспрэсіўнасцю, пазбаўляе тэкст сухасці, аднастайнасці, штампаванасці: *Галоўная мэта ўсёй гэтай задумы – паказаць Маскве, што абыдземся мы і без вас, маўляў, самі з вусамі; Але ж і тыя госці таксама не лыкам шыты былі – моцныя, яркія калектывы прыехалі з Польшчы, Расіі, Літвы, Малдовы; Папулярную машыну ўвогуле адарвуць з рукамі; Беларуская апазіцыя сама шмат чаго зрабіла, каб з ёй перасталі лічыцца. Немагчыма бібікі біць больш за дзесяць год; Калі бачыш, што чалавек бяжыць па канвееры і ледзь не падае ў бочку – валасы становяцца дыбам*.

Уключэнне ў медыя-тэкст рознаўзроўневых выказванняў цытатнага характару з’яўляецца яшчэ адной характэрнай асаблівасцю газетнай паласы. Гэта могуць быць афарызмы, крылатыя словы, прыказкі, прымаўкі, выказванні вядомых людзей. Шырока выкарыстоўваюцца такія адзінкі ў якасці газетных загаловаў: *“А ў нас у кватэры спецназ”, “Что нам стоит NET построить?”, “Мал лимончик, но дорог; У адну варонку двойчы; Крэдыт для голага караля; Не мальчишки, но ещё не мужи; Риск не всегда благородное дело” і інш.*

Ужыванне такіх камунікатыўных клішэ садзейнічае адэкватнаму ўспрыняццю матэрыялу, паказвае на высокі ўзровень валодання мовай, культуралагічную кампетэнцыю аўтара.

Такія моўныя формулы можна класіфікаваць наступным чынам:

1) Вядомыя імёны і прозвішчы: *Неправильные «деточкины» (пра крадзяжы аўтамабіляў); Дядя Стёпин (пра ўчастковага ўпаўнаважанага Сяргея Станіслававіча Сцёпіна, які быў узнагароджаны нагрудным знакам “Лепшы ўчастковы ўпаўнаважаны міліцыі”); “Такое внимание к Анискиным диктует время” (аб працы ўчастковых інспектараў міліцыі”);*

“Методом Шерлока Холмса”; “Новый “чикатило” в Москве; “Рембо из Борисова”; “Местный Лёнька Пантелеев” і г.д.;

2) радкі вядомых песень: *Позвони мне, позвони (7-га мая – Дзень работнікаў сувязі); Если хочешь быть здоров – прививайся; Есть только миг; Тебя называю по имени-отчеству; На границе снова пробки. Хмуро; Поговори со мною, мама (аб магчымасці дыялогу паміж бацькамі і дзецьмі); Говорят, не повезёт, если чёрный кот дорогу перейдёт (пра жывучасць на Палессі розных прымхаў); Ног не жалея, скачи, мой верный конь (пра спаборніцтвы на кубак Брэсцкай вобласці па конным спорце); Не ходил бы ты, Ванёк, в депутаты (аб крымінальных сенсацыях на кандыдатаў у дэпутаты; С этого начинается Родина;*

3) цытаты з вядомых вершаваных і праязічных твораў. Яны, як правіла, падаюцца без змен, аднак нярэдка могуць мадыфікавацца: *Как денди лондонский одет (пра моду ў гэтым сезоне); Я б в шоссейники пошёл...; Что нам стоит дом построить (пра будаўніцтва маладзёжных кааператываў); Ударим дожинками по бездорожью и разгильдяйству; У меня болит живот. Вот; Какой же лидер не любит быстрой езды;*

4) прыказкі і прымаўкі: *Не всегда молчание – золото; Как стеречь зеницу ока; Не муж и не жена, но одна сатана ; Берёзки рубят – щепки летят; Глас народа – глас Божий; Новая метла чисто метет (новы старшыня Віцебскага гарвыканкама пачаў сваю дзейнасць з расчысткі русла ракі Віцьбы); Когда паны бьются, у холопов чубы трещат (пра газавы канфлікт паміж Масквой і Мінскам); Устами младенца глаголет истина (думкі вучняў пра тое, якой павінна быць школа); Не всё то золото, что блестит (аб прадуктах на прылаўках магазінаў); Труд создаёт человека ; То, что имеем, надо хранить; Минута рубль бережёт; Из огня да в полымя; Большому кораблю – большое плаванье; Как рыба в воде і інш.;*

5) назвы кінафільмаў і афарыстычныя выказванні любімых герояў: *Проделки “Терминатора” – пра званок аб замініраванні аўтазавода; Табор уходит ...на зону – цыгане здзяйснялі набегі і рабаванні вяскоўцаў; Завтра была война; Богатые тоже плачут; Осенний марафон; “Властелины” дач; “Не виноватая я, он сам пришел”; “Куйте деньги, не отходя от кассы”.*

Такім чынам, мова газеты павінна быць яснай і зразумелай, камунікатыўна значымай, арыентаванай на масавую аўдыторыю і падпарадкавана задачам: пераканаць, даказаць, павесці за сабою.

Н.Е. Таркан (Могилев, Беларусь)

ГОРОДСКОЙ ТОПОС В ПОЭЗИИ Н.С. ГУМИЛЕВА

В системе пространственных построений Н. Гумилёва выделяется городской топос. Образ города является средством локализации внешнего (географического) пространства. Встреча с людьми иной культуры, с иной природой отражены в стихотворениях «Зараза», «Константинополь», «Венеция», «Лаос», «Пиза» и др. По словам С.М. Карпенко, «путешествия, предпринятые поэтом, отчасти обусловлены тягой к непознанному, лирический герой его стихотворений постоянно находится в пути, осваивая новые пространства. Недаром Гумилёва называют поэтом-странником» [1, 26].

Поэтика странствий актуализирует в творчестве Гумилёва разнообразие географических наименований (Венеция, Неаполь, Лаос и др.). Модус городского существования чаще всего у него наделяется элементами ирреальности. Главная роль в акцентуализации потустороннего бытия отводится мифологемам сна и ночи, демаркирующим объективное время и пространство. Например, в стихотворении «Стокгольм» ирреальность задаётся отнесённостью локуса города в область сна, что, в свою очередь, порождает тему плутания героя «в слепых переходах пространств и времён» в «Венеции» (сб. «Колчан») ирреальность городского топоса обусловлена временем ночи: «Поздно. Гиганты на башне / Гулко ударили три» [2, 237]. Отражение, составляющее сущность Венеции (образ «венецианских зеркал») провоцирует создание реальности, в которой главенствующим является принцип иллюзии: «Может быть, это лишь шутка / Скал и воды колдовство, / Маревы? Путнику жутко, / Вдруг...Никого, ничего?» [2, 237].

Враждебность пространства по отношению к человеку ассоциативно соотносится с мотивом гибели путника. С этой точки зрения образы, апеллирующие к христианской традиции (Евангелие Марка, серафимы, собор), получают здесь негативную оценку.

В стихотворении «Пиза» (сб. «Колчан») появляется традиционный образ Сатаны: «Сатана в нестерпимом блеске, / оторвавшись от старой фрески, / Наклонился с тоской всегдашней / Над кривою пизанской башней» [2, 245]. Звучит мотив возвращенного времени («Всё проходит, как тень, но время / Остаётся, как прежде, мстящим...»), усиливающийся темой поиска мифологической Содомы («Где же они, суровые громы / Золотой тосканской равнины, / Ненасытная страсть Содомы / И голодный вопль Уголино?» [2, 245]), придающие образу города вневременное значение. Он воспринимается как Город вообще, в котором демоническое и божественное переплетаются и пронизывают человеческое существование. Атрибуты божественного – псалом, обедня – являются признаками обыденного человеческого существования: «Всё спокойно под небом ясным; / Вот, окончив псалом последний, / Возвращаются дети в красном / По домам от поздней обедни» [2, 245].

Итак, феноменальное пространство города показано как мир двойственности, в котором Бог творит, а Сатана осуществляет продление формы.

В стихотворении «Стокгольм» (сб. «Костёр») ирреальность городского локуса задается мифологемой сна, причем пространство города здесь соотносится с внутренним миром героя, что мотивировано отнесённостью модуса его существования в область сна: «Зачем он мне снится, смятенный, нестройный / Рождённый из глуби не наших времён...» [2, 300]. Странный сон о городе реализует мотив постоянного постижения чужих, на первый взгляд, пространств: «Не здесь ли любил я и умер не здесь ли, / В зелёной и солнечной этой стране?» [2, 300]. Процесс постижения равнозначен припоминанию, в котором сон соединяет давно минувшее с настоящим. Голос колокола становится символом забытой и потерянной некогда родины: «Но только всё колокол, колокол звал, / Как мощный орган, потрясённый безмерно, / Весь город молился, гудел, грохотал» [2, 300].

Образ города в поэзии Гумилёва, представляя собой некое универсальное культурное пространство, при всей своей исторической и географической узнаваемости, является также и частью духовного мира лирического героя, что приводит к установлению в нем своего собственного внутреннего времени и непостижимого, по отношению к реальному пространству, бытия. Например, в стихотворении «Египет» (сб. Шатёр) пространство города воспринимается как картинка из прочитанной некогда героем старинной книги; оно стремится к автономии от традиционных форм организации материи. Следствием этого становится тщательный подбор Гумилёвым языковых образов: верблюды «с телом рыб и с головами змей», улыбающийся и ожидающий гостей из пустыни Сфинкс и т.д. [2, 333].

Так же, как и в «Венеции», образ воды синтезирует мотив колдовства: «Солнцем день человеческий выпит / И, колдуя, струится вода» [2, 333]. Отмечается взаимосвязь гумилёвских образов воды и солнца с древнеегипетскими мифами. Для древнего египтянина символом Солнца был золотой телёнок, которого по утрам, принимая облик небесной коровы, рождает богиня неба Нут. «К полудню этот телёнок становится быком – воплощением Ра, а вечером богиня проглатывала солнечного быка (Атума), чтобы к утру вновь родить Солнце» [3, 64]. У Гумилёва образ Солнца, персонифицируясь, поглощает ставшее материальным время. Причём это действие воспринимается как некий ритуал, актуализирующий концепцию цикличности времени. Образ воды в стихотворении отсылает к представлениям древних египтян о путешествии Бога Солнца Ра по реке в загробном царстве, в ночной ладье Вечности.

Локализация в пространстве современного Египта древних мифологических образов («Лик благосклонной Изиды», «Сфинкс... С улыбкой глядит с высоты») порождает мотив схождения в одной точке относительного времени (личного времени человека) и времени всеобщего, соответствующего космологическому сознанию.

Историческое время соотносится с приметам пространства современного Египта: прохладными кафе («А поэты скандируют строфы / Вечерами в прохладных кафе»), англичанами («Пусть хозяйева здесь англичане, / Пьют вино и играют в футбол...») и т.д. Причём историческое время характеризуется сужением пространственных параметров: «А ведь знает и коршун бессонный, / Вся страна – это только река, / Окружённая рамкой зелёной / И второй, золотой, из песка» [2, 335].

Таким образом, пространство города в поэзии Гумилёва в большинстве случаев наделяется элементами потустороннего бытия, представленного образами-концептами ночи, сна. Обращение в ряде стихотворений к воде, надделение её колдовскими качествами

реализует принцип отражений, провоцирующий создание новой реальности, которая одновременно является и проявлением внутреннего мира лирического героя («Египет»). В то же время новая реальность может существовать как самостоятельная по отношению к лирическому «я» категория, способная его поглотить («Венеция») либо заманить в лабиринты чужих времён и пространств («Стокгольм»).

Литература

1. Карпенко, С.М. Организация пространства в поэтической вселенной Н. Гумилёва: основные бинарные оппозиции / С.М. Карпенко // Вестник ТГПУ. Серия : Гуманитарные науки. Филология. – 2005. – Вып. 3(47).
2. Гумилёв, Н. Лирика / Н. Гумилев. – М., 2005.
3. Михайлюк, Р. Египетский оракул / Р. Михайлюк. – Ростов н/Д., 2005.

Е.А. Темушева (Минск, Беларусь)

ИЗУЧЕНИЕ ДИАЛОГИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ НА ФАКУЛЬТАТИВНЫХ ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В X КЛАССЕ: ПУТИ АНАЛИЗА

Одна из актуальных задач факультативных занятий по русской литературе в X классе общеобразовательных учреждений – показать диалоговую природу литературы и искусства в целом, поэтому основным приемом работы с живописным произведением является сравнительный анализ. В большинстве изучаемых тем данный прием носит межвидовой фрагментарный характер и является элементом целостного анализа литературного произведения. Исключением является только тема **«Путь от романтизма к реализму»**, которая открывает факультативный курс. Необходимо отметить, что первое занятие очень важно, так как оно служит своеобразной увертюрой ко всему факультативному курсу. Следовательно, оно должно быть не только занимательным и актуализировать полученные знания, но и задавать определенную педагогическую тональность последующим занятиям. Поэтому представляется необходимым начать со своеобразного парадокса – на первом факультативном занятии по русской литературе художественный текст как таковой должен отсутствовать – его заменяют репродукции картин великих мастеров. В процессе сравнительного анализа живописных произведений художников-романтиков и художников-реалистов учащиеся применяют полученные знания об особенностях романтизма и реализма в литературе, чтобы выделить основные типологические черты данных художественных систем в живописи. В результате выполнения этого задания у учащихся формируется целостное эстетическое восприятие изучаемых художественных систем. Для проведения сравнительного анализа учитель подбирает две репродукции картин одного жанра, принадлежащие к разным художественным методам. Это могут быть автопортреты, жанровые сцены либо пейзажи [1]. Перед тем, как приступить непосредственно к выполнению задания, учащиеся знакомятся с **опорными понятиями** – некоторой профессиональной искусствоведческой лексикой, которую желательно использовать при анализе (*колорит (теплый, холодный, яркий, блеклый), нюанс, контраст, мазок, линия, светотень, фактура, манера письма, первый план, задний план, элементы картины, статика, динамика, художник, живописец, репродукция, фон* и т.п.). Для того чтобы упростить задание, учителю следует подготовить **примерную схему сравнительного анализа живописных произведений**, которая может выглядеть как таблица. Приведем пример компаративного анализа картин Уильяма Тернера и Алексея Саврасова.

Аспекты анализа	Уильям Тёрнер. «Вид над городом на закате с кладбищем на переднем плане»	Алексей Саврасов. «Распутица»
Жанр	Пейзаж	Пейзаж
Сюжет, композиция (описание картины)	На картине изображена странная местность, на которой угадываются кресты, надгробия, руины, холмы, смутные очертания зданий, немногочисленные силуэты людей,	На картине изображена весенняя распутица: на переднем плане - грязная, размытая дорога, по бокам которой стоят тонкие березы, вдалеке виднеется бедная

	уходящая вдаль дорога, полуразрушенный готический замок. Мы не можем сказать ничего определенного о том, какая это эпоха, какая страна и наш ли это мир вообще.	избушка, силуэт церкви, бескрайнее поле. Весеннее небо занимает практически всю верхнюю половину картины. Сюжет картины точно отражает типичные реалии окружающей художника действительности.
<i>Смысл названия картины</i>	В названии картины нет исторической конкретики, однако оно указывает, на какие ключевые элементы картины следует обратить внимание: пространство над городом, закат и кладбище.	Название картины предельно простое, указывающее на то, что и так находится на первом плане, – дорогу, по которой, по воле природы, ни пройти, ни проехать.
<i>Основные средства художественной выразительности</i>	Перспектива уходит вверх; очертания размыты, словно в тумане; ненатуральный, фантастичный колорит; закатное небо занимает всю верхнюю половину холста; крошечные люди, которых едва можно разглядеть внизу картины, выглядят неуклюжими набросками, случайными бледно-коричневыми штрихами под роскошным контрастным небом; надгробия и крест, напротив, прорисованы достаточно выпукло.	Перспектива уходит вдаль; грязь со снегом, ямы и колдобины на дороге изображены с фотографической точностью; бледный силуэт церкви органично вписывается в естественный холодный колорит природы, избушки контрастно прорисованы тем же цветом, что и грязь на дороге.
<i>Авторский замысел (возможная трактовка)</i>	На картине мы видим явные эсхатологические мотивы. Закатное время – последняя вспышка света перед наступлением тьмы. Люди мелки и ничтожны, от них ничего не зависит, они скопились на кладбище и словно ждут, когда восстанут из могил умершие предки.	Дом, храм и дорога, отраженные на картине, являются важнейшими элементами русского мировосприятия. В центре мироздания – не человек, которого даже нет на картине, а Природа.
<i>Личные впечатления</i>	Картина рождает ощущение дисгармонии, тревоги, предчувствия трагических событий.	Картина производит тоскливое впечатление, реалистичность ее создает «эффект присутствия» – будто ты стоишь на этой затопленной дороге, смотришь в холодное небо и ощущаешь свое беспросветное одиночество в этом мире.
<i>Вывод</i>	Проанализировав обе картины, мы можем сделать вывод о том, что пейзаж Уильяма Тёрнера относится к романтическому методу, а картина Алексея Саврасова – к реалистическому.	

В процессе выполнения целостного анализа литературного произведения обращение к репродукциям имеет вспомогательный характер. Сопоставление литературных и живописных образов вписывает произведение в широкий культурный контекст, усиливает эстетическое воздействие на учащихся, способствует более глубокому осмыслению идейно-художественного замысла произведения, а иногда и помогает найти в привычном тексте новые смысловые грани. К примеру, при изучении темы **«УЧИТЕСЬ ВЛАДСТВОВАТЬ СОБОЙ...»**: **два характера – две судьбы в драмах А.Н. Островского «Гроза» и «Бесприданница»** учащимся предлагается рассмотреть картины Б. Кустодиева и других художников, на которых изображены купчихи [2].

Аналитическая беседа о картинах начинается с объяснения того, что эти женщины - типичные представительницы эпохи. Если внимательно рассмотреть полотно, можно выделить ряд требований, предъявляемых к женщинам “третьего сословия” в XIX в. Далее учитель спрашивает, чем заняты эти женщины на картинах? (*Пьют чай, едят, смотрятся в зеркало, прогуливаются...*)

Что еще объединяет этих женщин кроме того, что они ничем особенным не заняты? (Они очень богато одеты, по их фигурам видно отсутствие физической нагрузки при материальном достатке).

Выглядят ли эти женщины несчастными, чем-то обеспокоенными, обделенными, испытывают ли они тревогу, внутренние терзания? (Скорее, нет - на картинах мы видим полное удовлетворение жизнью, неторопливость, спокойствие).

Можем ли мы сказать, что на одной из этих картин изображена Катерина Кабанова или Лариса Огудалова? Являются ли эти женщины также типичными представительницами своего времени? (Нет, ни в одной из этих женщин мы не узнаем ни Катерину, ни Ларису, следовательно, они не являются типичными представительницами своего времени и не отвечают тем требованиям, которые предъявляет к ним эпоха).

Обратите внимания на то, как цвет одежды и тела всех купчих на картинах гармонируют с цветом окружающей обстановки. Как вы думаете, что хотели этим сказать художники? (Художники показывают, что купчихи органично вписываются в свою среду).

Можем ли мы сказать, что Лариса и Катерина также органично вписываются в свою среду, как купчихи на картинах? Каковы их взаимоотношения с окружающим миром? (Они необычны для своего времени, поэтому они не вписываются в окружающую среду так органично, как купчихи на картинах, скорее, они находятся в конфронтации со средой, которая пытается приспособить их под свои интересы, насильно вписать их в социальный контекст, что также является причиной психологического конфликта героинь).

Понимает ли “среда” необычность этих женщин? В основном, окружающие люди чувствуют их непохожесть на других. К примеру, Мокий Парменыч говорит матери Ларисы: “Ведь в Ларисе Дмитриевне земного, этого житейского, нет. Ну, понимаете, тривиального, что нужно для бедной семейной жизни... Ведь это эфир... Она создана для блеску...”; а Марфа Кабанова выговаривает Катерине: “Другая хорошая жена, проводивши мужа-то, часа полтора воеет, лежит на крыльце; а тебе, видно, ничего”.

В конце беседы, учитель может предложить выполнить творческое задание: учащиеся должны представить, что они художники, которые делают иллюстрации к пьесам Островского. Им требуется подробно описать, за каким занятием, в какой обстановке, какими красками они изобразят Катерину или Ларису. Учащиеся могут попробовать нарисовать героинь и объяснить свое видение этих женщин на картинах.

Дополняя все вышесказанное, необходимо отметить, что на факультативных занятиях от учащихся не требуется особых искусствоведческих знаний, так как в процессе анализа живописного произведения реализуются в целом те же принципы (разделение на составные элементы и обобщение, взаимообусловленность формы и содержания, выявление авторской позиции и т.п.), которые являются основой “школьного” анализа художественного произведения. Если говорить упрощенно, то основная задача изучения диалогического взаимодействия литературы и живописи – научить учащихся “читать” картины и “видеть” образы, созданные писателями.

Литература

1. Рекомендуемый для анализа перечень картин см.: Познание мира и человека в литературе русского реализма: 10-й кл.: пособие для учителей общеобразовательных учреждений с белорусским и русским языками обучения / Н.П. Капшай, Е.А. Темушева. – Минск : Нар. асвета, 2010. – 64 с.

2. Б. Кустодиев (“Купчиха”, “Купчиха за чаем”, “Купчиха смотрит в зеркало”); А. Мильников (“Портрет ярославской купчихи Прасковьи Ивановны Астаповой”, “Портрет купчихи”); неизвестный художник первой половины XIX века “Портрет пожилой купчихи” и другие.

О.А. Фелькина (Брест, Беларусь)

РЕЛИГИОЗНАЯ ЛЕКСИКА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX–XXI ВЕКОВ

Религиозная лексика всегда играла важную роль в русской поэзии, даже чисто светской. Эта лексика была не только средством выражения религиозных взглядов, отражением христианского мировоззрения, но и инструментом создания возвышенного, торжественного стиля. В связи с этим религиозная лексика в языке поэзии может терять исходные значения, «омирщаться». Например: *Наглый школьник и ангел ворующий, Несравненный Виллон*

Франсуа (О. Мандельштам); *А я пред чудом женских рук, Спины, и плеч, и шеи И так с привязанностью слуг Весь век благоговейю* (Б. Пастернак).

Распространение материалистических и атеистических идей в XX веке сужает употребление религиозной лексики и поддерживает традицию ее иронического применения, уже прежде нашедшую яркое выражение в публицистическом языке революционно-демократической интеллигенции. Например, у В. Маяковского: *Врывается к богу...; тело твое просто прошу, как просят христиане: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь»*. Или даже прямо издевательские заявления: *Мне, товарищ, в высшей мере наплевать на купола; Как трактир, мне страшен ваш страшный суд; Ангелицы, попросту ответ поэту дайте – если люди вы, то кто ж тогда вороны?* [о монахинях]; *Я взвесил все и обдумал, – ну вот: он лучше Блаженного Васьки* [о соборе Notre-Dame в Париже и соборе Василия Блаженного].

Демьян Бедный называет попа *православным шаманом* («Это поможет»). А Николай Асеев так комментирует одно из своих стихотворений: «Помню, как шел однажды по улице и в глаза мне бросилась вывеска над сенной лавкой: «Продажа овса и сена». Близость звучания ее и похожесть на надоевший церковный возглас: «Во имя отца и сына» – создало в воображении пародийную строку из этих двух близко звучащих обиходных словесных групп: *Я запретил бы «Продажу овса и сена»... Ведь это пахнет убийством Отца и сына?*

Простые бытовые вещи оказываются значимее высших духовных ценностей: *...Когда поездов расписание Камышинской веткой читаешь в пути, Оно грандиозней Святого писанья, Хотя его сызнова все перечти* (Б. Пастернак).

Пренебрежение к религии, отсутствие религиозного образования приводят к появлению грубых ошибок. Например, в шуточной эпитафии Е. Венского «Огорченному диакону» встречаются слова «*Упихся до зела*», где *зело* употреблено как существительное (это наречие степени), а форма *упихся* в значении третьего лица глагола (это форма первого лица).

Лишь несколько поэтов сохраняют благоговейное отношение к религиозной лексике, используют ее в исконных значениях. Глубокая религиозность сквозит в поэзии С. Есенина, религиозную лексику он употребляет не только в таких стихах, как «Исус-младенец», «Микола», «Иорданская голубица», но и в пейзажной, и в патриотической лирике. Например: *Схимник-ветер шагом осторожным Мнет листву по выступам дорожным И целует на рябиновом кусту Язвы красные незримо Христу* («Осень»); *О Русь, покойный уголок, Тебя люблю, тебе и верую... Но вся ты – смирна и ливан Волхвов, потайственно волхвующих*.

Довольно часто религиозную лексику использует А. Ахматова: *Я живу и больше не пою, Словно ты у ада и у рая Отнял душу вольную мою; Из церкви придя, я сестре сказала: «На тебе свечку мою и четки, Библию нашу дома оставляю»; Я надеюсь, Владыку Мрака Вы не смели сюда ввести. Перед ним самый смрадный грешник – Воплощенная благодать* и под. Однако в ее идиостиле много и поэтизм, потерявших первоначальное религиозное значение: *Благоговейщей рукой Сберет любовь их прах тлетворный* [о цветах]; *Какой ценой купил он [Пушкин] право, Возможность или благодать Шутить, таинственно молчать И ногу ножкой называть?*

Религиозная лексика в стихах поэтов, воспитанных в атеистических традициях, начала появляться в 60-е годы, во время «оттепели». Так, в произведениях А. Вознесенского 50-х годов религиозные термины практически отсутствуют, а в следующее десятилетие в ряде стихов используются слова *ангел, аминь, богоматерь, Благовещенье* и др. В 70-е годы А. Вознесенский еще свободнее употребляет религиозные термины. Например, в стихотворении «Ностальгия по настоящему» – слова *послушник, Господь, настоятель, церковка*. Но при этом религиозная лексика часто используется поэтом для того, чтобы возвысить низменное, и многие контексты могут показаться кощунственными. Например, *А в Склифосовке филиал Евангелия; Высоцкий воскрес. Воистину воскрес!* Разумеется, сравнение В. Высоцкого с Христом – слишком смелая гипербола, но А. Вознесенский искренне считал: *Какое время на дворе – таков мессия*.

С 90-х годов XX в. после крушения коммунистической идеологии ее место стремится занять православие, поэтому отношение к религиозной лексике резко изменяется. В календаре появляются церковные праздники, слово *Бог* начинают писать с большой буквы (пока стихийно, но В. Лопатин в своем проекте новых правил орфографии предлагал узаконить написание с большой буквы целого ряда религиозных терминов), распространяются церковные книги, по телевизору идут богословские передачи и трансляции богослужений. Выходит из употребления выражение *служители культа*, которым в атеистическую эпоху заменяли слово *священнослужители*. Многие слова, до этого известные только узкому кругу людей, возвращаются в общее употребление (*духовник, просфора, послушник, причастие* и др.).

Но А. Вознесенский по-прежнему использует религиозную лексику в сниженных контекстах. Например, в стихотворении «Исповедь мордовской мадонны» речь идет о стриптизерше, которая выступает в колонии перед заключенными. В результате возвышенность и экспрессивность русской религиозной лексики оказалась для поэта стертой, и, когда в 1999 г. А. Вознесенский написал поэму «Последние семь слов Христа», он использовал для повышения экспрессивности английские цитаты. Например: *He «Seven up» нас воскресили. В нас инвестирует, искрясь, распятая моя Россия the seven last words of Christ.*

И в произведениях других авторов появляются религиозные мотивы. Впрочем, как и у А. Вознесенского, в весьма контрастных контекстах. Например, у Тимура Кибирова: *Верить в Бога «распятого за ны при понтийстем Пилате» практически невозможно. Но Его можно любить* («СМС-диалог»). Или (в том же стихотворении): *А как прижмёт, Так тут же вспоминаю «Отче наш» И даже «отцов-пустынников» (смайлик)*. В стихотворении «Мне в два раза больше, чем Китсу, лет...» религиозные термины употребляются в одном контексте с арготизмами: *Но Мать-Троеручица, Уж она-то не даст мне настолько ссучиться И заступится за своего паладина. Своего осетина. Сына. Кретина.* Кстати, в последнем примере обнаруживается ошибка в использовании религиозного термина (правильно *Троеручица*).

Казалось бы, такое специфическое явление, как «олбанский язык» или «язык падонкафф» (сознательное коверканье графической формы слов, вошедшее в моду в Интернете на рубеже тысячелетий), абсолютно несовместимо с религиозной лексикой. Однако, в романе В. Пелевина «Ампир» главный герой сочиняет такое стихотворение на «олбанском языке», в котором используются слова *ладан* и *кадишь*. Причем первое слово контакминируется с именем главного мирового террориста бен Ладена: *Зачем скажи Начальнег Мира Твой ладен курицца бин серой?*

Таким образом, несмотря на крушение атеистической идеологии и связанные с этим изменения в мировоззрении, религиозная лексика в поэтических текстах пока не обрела свою прежнюю роль.

О.И. Царёва (Минск, Беларусь)

О ПРОСВЕЩЕНИИ И СЛОВЕСНЫХ НАУКАХ НА ДРЕВНЕБЕЛОРУССКИХ ЗЕМЛЯХ

Заявленная тема требует нескольких предварительных замечаний. При отборе материала мы, в основном, руководствовались территориальным принципом. В XI–XIII вв. белорусские земли входили в состав четырех древнерусских княжеств: Полоцкого, Туровско-Пинского, Смоленского и Галицко-Волынского. В некоторых случаях мы прибегаем к методу аналогии, экстраполируя выводы об особенностях просвещения в других княжествах Киевской Руси на отечественную систему образования в древнерусский период.

Источники, на основании которых можно судить о состоянии просвещения на восточнославянских землях в период раннего средневековья, немногочисленны. Как следствие, в историко-педагогической литературе [1] относительно уровня древнерусской образованности сформировались разнополярные мнения. «Оптимисты» убеждены в существовании в Киевской Руси высокоорганизованной системы образования, в том числе высшего, классического. Партия «пессимистов» говорит о тотальной безграмотности древних русичей. Мы придерживаемся более сдержанной оценки системы образования в Древнерусском государстве. Уровень общей образованности в средневековой Руси был невысоким, однако на этом фоне выделялись личности, ярко проявившие себя в интеллектуально-творческой области.

Памятники древнерусской письменности донесли до нашего времени отзывы современников о «книжных людях», прославившихся широкой эрудицией, знанием иностранных языков, писательским и ораторским даром. Высокообразованного полоцкого князя Изяслава летописи называют первым «князем-книжником» на восточнославянских землях. Роман Смоленский «был вельми учен всяких наук». Галицкий князь Ярослав Владимирович – один из образованнейших русских князей, прозванный за свой ум Осмомыслом, «изучен был языком; многие книги читал». По другой версии, его прозвище толкуется как «владеющий восьмью языками».

В древнерусском государстве высокая образованность была обычным делом не только для князей, но и женщин из княжеских домов. «До излиха вкусившими мудрости книжной» были жена смоленского князя Романа Ростиславича Евфросинья Суздальская, которая «не в Афинах учия, но афинейские премудрости изучи». Полоцкая княгиня Предслава (Ефросинья Полоцкая) по уровню образованности и сделанному ею для развития просвещения не имеет равных в средневековой Европе.

Еще в прошлом веке бытовало представление об элитарном характере образования в Киевской Руси. Однако к настоящему времени эта точка зрения опровергнута большим количеством находок памятников бытовой письменности. Так, на территории Беларуси обнаружены многочисленные палеографические и эпиграфические памятники: надписи на свинцовой печати полоцкого князя Изяслава Владимировича (конец X в.), кресте Евфросиньи Полоцкой (XII в.), «Борисовых» камнях-валунах (XII в.), каменных пряслицах (XI–XIII вв.), найденных в Витебске, Гродно, Минске, Друцке, Пинске; граффити в полоцком Спасо-Преображенском соборе и гродненской Коложской церкви (XII в.); т.н. «белорусская азбука» – самшитовый гребень с вырезанным кириллическим алфавитом (XIII в.), обнаруженный в Бресте; витебская и мстиславльская берестяные грамоты (XIII в.) и др. Эти источники указывают не только на географическую, но и на социальную, гендерную, возрастную широту распространения, по крайней мере, тривиальной грамотности в древнерусском обществе конца X–XIII веков.

Грамотными были представители духовного сословия. Показательным в этой связи является отнесение к изгоям «поповского сына, не умеющего грамоте» (церковный Устав Всеволода, XII в.). Очевидно, подобные случаи были редким исключением.

Высшее духовенство обладало широчайшим для своего времени образованием. Своими глубокими познаниями прославился митрополит Климент Смолятич, «книжник и философ, каких на Русской земле не бывало». Лучшим доказательством того, что данные характеристики не являются риторическим преувеличением, служит единственное из дошедших до нас сочинений древнерусского энциклопедиста. В «Послании к пресвитеру Фоме» Климент отстаивает право книжника на использование при толковании Библии не только богословских трудов церковных авторитетов, но и сочинений «прославленных в греческих странах» Аристотеля, Платона и Гомера. Переписка между смоленским князем Климентом Смолятичем и пресвитером Фомой дает нам представление об интенсивности культурной и литературной жизни Руси середины XII в.

Надо заметить, что главным доказательством высокого уровня древнерусской образованности является весь корпус памятников оригинальной древнерусской литературы.

Принципы аллегорического толкования Писания, которые отстаивал Климент Смолятич, воплотил в своем творчестве Кирилл Туровский. В своих творениях великий белорусский просветитель демонстрирует свободное владение всем многообразием приемов, выработанных античной риторикой и развитых классическим торжественным красноречием Византии.

Свидетельством высокого уровня развития ораторского искусства в Древней Руси XII–XIII вв. служит также «Житие Авраамия Смоленского». Герой жития отличался незаурядным даром проповедника. На проповеди Авраамия Смоленского стекалось множество народа, поскольку он был очень начитан, а еще был «хитр... не токмо почитати, но протолковати».

Из «Жития Авраамия Смоленского» мы узнаем, что «родители отдали его учиться, по книгам», когда «мальчик достиг разумного возраста». Факт раннего начала обучения детей в Древней Руси запечатлен в былинах о прославленном герое Василии Буслаеве: «Будет Васинька семи годов, // Отдавала матушка родимая... // Учить ево во грамоте, // А грамота ему в наук пошла; // Присадила пером ево писать, // Письмо Василью в наук пошло...»

Если возраст начала обучения грамоте достоверно известен (6–9 лет), то о предметах и способах обучения древнерусские памятники упоминают лишь в самых общих и неопределенных выражениях.

Имеющихся источников недостаточно, чтобы утверждать наличие в Древней Руси постоянных образовательных учреждений, стабильно функционировавших в течение долгого времени и являющихся самостоятельными организационными структурами, подобным европейским средневековым школам и университетам.

В древнерусских городах функционировали небольшие частные «училища» (слово «школа» вошло в обиход в XIV в.), в которых т.н. «мастера грамоты» обучали детей. «Грамотники» (дьячки, монахи, вольные мастера из служилых людей) брались учить по договору за определенное вознаграждение. Групповое или индивидуальное обучение

осуществлялось либо при дворе князя, архиерея, боярина, купца, либо непосредственно в доме учителя, но преобладающую образовательную роль играли монастыри и приходские церкви.

Обращает на себя внимание тот факт, что принятие новой веры и организация школы протекали одновременно. И крещение Руси, и распространение грамотности князь считали звеньями единой политики – укрепления государства при помощи грамотного административного аппарата. Уже в первой половине XI в. были созданы дворцовая школа князя Владимира в Киеве и школа, основанная Ярославом Мудрым в Новгороде. По образцу этих учебных заведений при дворах русских князей открывались школы в Переяславле, Чернигове, Суздале. Летописи донесли до нас сведения о существовании монастырских школ во многих провинциальных русских городах.

Центрами «учения книжного» на территории Беларуси были древнейшие монастыри. Из «Жития Кирилла Туровского» мы узнаем, что великий белорусский писатель и проповедник «добре извыче святых книг поучению» в туровском епископальном монастыре. Кроме обычной богословской подготовки, «Златоуст, воссиявший паче всех на Руси», прошел специальное обучение мастерству красноречия. В своих произведениях он демонстрирует высочайшее мастерство «плетений риторских».

В школах Древней Руси учились не только мальчики, но и девочки. 30 лет монастырскую школу для девочек возглавляла Евфросинья Полоцкая. К педагогической деятельности она привлекла свою сестру Градиславу, родственниц Коринию и Ольгу.

О предметах школьного обучения и школьных порядках на Руси мы можем лишь догадываться. На порядок освоения букв, чтения, письма и счета указывают знаменитые берестяные грамоты Онфима. Вслед за азбукой усваивали богослужебные тексты, последования и правила, причем, видимо, вовсе не обязательно вместе с навыками письма. Судя по всему, в XI–XIII вв. учили и учились, как и в XVII в., по букварю, Часослову и Псалтири.

Помимо грамматики, древнейшими словесными науками на Руси были риторика и поэтика. Перевод сочинения византийского писателя Георгия Хировоска «О образех» («Изборник Святослава 1073 г.») – самое старое из дошедших до нас руководств по поэтике. Этот трактат являлся своеобразным руководством при сложении древнерусских художественных текстов и представлял собой учение о тропах и фигурах.

«Послание» Климента Смолятича позволяет предполагать, что на Руси применялись византийские школьные методы углубленного изучения греческой грамматики. Речь идет о так называемой схедографии, т.е. обучении посредством заучивания выписанных в алфавитном порядке отдельных слов с парадигмами склонения (спряжения), сопровождаемых лексикологическими, орфоэпическими и орфографическими пояснениями.

Потребность в более обширном и разнообразном знании удовлетворялась самообразованием, начетничеством, которое было широко распространено на Руси. Лучшим местом для обретения книжной мудрости были монастыри с их богатейшими книжными сокровищами. В подобных «университетах», таким именно способом – через чтение и размышление – «высшее» образование получали «начетчики», или «самообразовавшиеся личности», по образному выражению П.Ф. Каптерева.

Так, житие повествует, что Евфросиния Полоцкая с детских лет проявила большую любовь к книжному образованию, умственному труду. В 12 лет она сама отправилась в монастырь, где занялась самообразованием. Из жития Авраамия Смоленского мы узнаем, что святой «не унывал, как прочие дети, но, благодаря большому прилежанию, быстро обучился, к тому же он не играл с другими детьми, но спешил прежде других на божественное и церковное пение и чтение, так что его родители радовались этому, а другие удивлялись такому разуму ребенка». Главным образом самообразование и дало ряд выдающихся лиц. Об успешности процесса самообразования можно судить по многочисленным сохранившимся артефактам, причем являемым не только литературой, но и другими сферами древнерусской культурной деятельности (градостроительная, храмоздательская, иконописная).

В Древней Руси был принят т.н. «монастырский тип» образования. Согласно этой концепции, основой культуры является божественное Слово, которое сперва изучается под надзором наставника, а позже при самостоятельном чтении Библии и богослужебных книг. При подобном типе образования исчезает необходимость в изучении любых предметов, кроме грамоты. По утверждению Т.В. Чумаковой, «характерной чертой древнерусской образованности был приоритет грамотности над образованностью» [2].

Средоточием образования, центрами книжной культуры были библиотеки, которые открывались при церквях и монастырях. Древнейшей на территории Беларуси является

библиотека Полоцкого Софийского собора. Это было большое собрание книг, включавшее как литургические, так и философские сочинения, библейские и новозаветные тексты, исторические труды, летописи и другие литературные памятники. В библиотеке наряду с ценнейшими книгами европейского происхождения хранились рукописные книги, созданные на белорусских землях, в т.ч. в скриптории Евфросиньи Полоцкой. Большие личные книжные собрания имели Кирилл Туровский и Климент Смолятич [3].

Идентифицированное белорусское книжное наследие XI–XIII вв., сохранившееся и дошедшее до наших дней, составляет 10 книг, около 3 % от общего количество сохранившихся рукописных книг этого периода древней Руси [4]. Среди древнебелорусских книжных памятников – Туровское, Добрылово, Оршанское, Полоцкое Евангелия, Супрасльская рукопись XI в., список «Лествицы» Иоанна Лествичника XIII в.

Памятниками раннесредневековой письменной культуры было летописание. Имеются данные о том, что летописи составлялись в Полоцке, Турове, Новогрудке. Западнорусское происхождение имеет и знаменитая Радзивилловская летопись, созданная в зоне контакта белорусского и великорусского наречий.

В Древней Руси образованность воспринималась в обществе как высшая ценность. Показательно, что на знаменитом кресте Евфросинии Полоцкой были изображены человеческие фигурки с книгами в руках. Это не только дань традиции изображения проповедников христианства, но и выражение уважения наших предков к «книжному почитанию».

Среди памятников древнерусской книжности – многочисленные панегирики в честь книжной грамотности и книг: «Похвала учению книжному» («Повесть временных лет»), «Слово святого Ефрема Сирина о том, како достоин со всем прилежанием чести святые книги без лености» (Новгородская летопись), изречения о «слове книжном» в сборниках нравоучительных наставлений «Пчела», «Златая цепь» и др.

«Изборник» 1076 года начинался «Словом о почитании книжном» – первым в истории древнерусской культуры методическим наставлением о «неторопливом чтении»: «Когда читаешь книгу, не торопись быстро дойти до другой главы, но поразмысли, что говорят книги и словеса те и трижды обращайся к одной главе».

О мудрости и пользе книг неоднократно писал Кирилл Туровский («Притча о слепце и хромце», «Слово о поучении церковном». «Слово о книжном почитании и о учении» и др.). Древнерусский Златоуст утверждал, что «книжный разум не только облагораживает человека, но и необходим в житейской практике». Великий белорусский гуманист также поднимает проблему общественной значимости учителя, наставника: «Аще кто... в разум истинный прийти и иных научити, то аще будет научился и от мужа проста, ...то держать ему его в своем сердци и в души и уме в незабывную память до исхода души своея, имя его со своим именем в молитвах и в всяком святом поминании...» («Слово о том, чтобы не забывать своих учителей»).

Подытоживая, можно сказать, что в X–XIII веках на белорусских землях со становлением первых государств-княжеств развивалось просвещение и образование, появились значительные памятники письменности и образования, появились блистательные интеллектуалы, «книжные» люди.

Литература

1. Просвещение и педагогическая мысль древней Руси (Малоисследованные проблемы и источники): сб. научн. тр. – М., 1983; Кириллин, В.М. Система и состояние образования в Древней Руси / В.М Кириллин // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. — 2007. – № 3 (29). – С. 44–46; Каптерев, П.Ф. История русской педагогики / П.Ф. Каптерев. – СПб., 2004. – С. 43–45.
2. Чумакова, Т.В. К вопросу о древнерусской образованности / Т.В. Чумакова // Философия образования: сб. материалов конф. Серия «Symposium». – СПб., 2002. – Вып. 23. – С. 403–406.
3. Груша, А.І. Беларуская кірылічная палеаграфія / А.І. Груша. – Мінск, 2006. – С. 22.
4. Мотульский, Р.С. Возникновение и развитие библиотек / Р.С. Мотульский // Библиотековедение. – 2009. – № 4. – С. 96–102.

И.Л. Чернейко,
Е.Д. Оленёва (Мозырь, Беларусь)

«НОБЕЛЕВСКАЯ ПРЕМИЯ» Б. ПАСТЕРНАКА: ОПЫТ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

23 октября 1958 г. Шведская академия присудила Борису Пастернаку Нобелевскую премию по литературе за роман «Доктор Живаго». Получив отказ от редакции журнала «Новый мир», Б. Пастернак передал рукопись итальянскому издательству. Сразу же после публикации романа за рубежом последовало обвинение поэта коммунистической партией страны в измене Родине, в инакомыслии. Выдвигалось требование публичного покаяния «в содеянном» и выезда из России, на что поэт отвечал, что не мыслит себя вне Родины. Отчётливо слышались отголоски сталинской эпохи, следствием которой и стала травля поэта. Б. Пастернак как творческая натура ответил стихотворением «Нобелевская премия», написанным в 1959 г. и вошедшим впоследствии в сборник «Когда разгуляется».

Смысл названия стихотворения не случаен. Нобелевская премия во всем мире – признание таланта поэта, его творческое бессмертие. Так можно ли Россию сталинского режима поставить в один ряд с цивилизованными странами мира? Для Пастернака мировое признание и слава обернулись на родине травлей и обвинениями, преследованиями и угрозами со стороны властей. Этот горький мотив и пронизывает стихотворение «Нобелевская премия». Каждая строка наполнена настроениями безысходности и отчаяния. Здесь уместно вспомнить не только конкретную ситуацию, подтолкнувшую на написание стихотворения, но и душевное состояние поэта. Это было время, когда Пастернаку оставалось жить считанные месяцы. Поэт знал о своей болезни, которая была приговором, не подлежащим обжалованию, – рак легких. Безусловно, это наложило отпечаток на общий тон стихотворения. Сам факт скорой смерти Пастернак соотносил с некоей страшной «величиной», на которой не нужно останавливать внимания, главное – решить, как лучше подойти к этому порогу. Поэтому нельзя утверждать, что Б. Пастернак стал бы в последних своих творениях выплёскивать в жизнь пустые эмоции и злобу на происходящее. В стихотворении мы наблюдаем и отчаяние, и растерянность, и тревожность, и убежденность в своей правоте, и оптимистичность. Настоящий крик души. Какой контраст и какое созвучие:

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу ходу нет.

Состояние героя передаётся психологически значимым сравнением «как зверь в загоне», которое помогает поэту сделать зримой и конкретной дальнейшую направленность своего стихотворения – герой загнан и не видит пути для спасения. Чувство передано звуковым оформлением строфы «Я пропал, как зверь в загоне», в которой преобладает резкий и тревожный звук [Р], будто отзвук чего-то угрожающего, кричащего.

Всё стихотворение – сплошная аллитерация: пропал, отрезан, всё равно, придёт пора, зверь, наружу, берег, пруда, бревно, мир, над красой, у гроба, верю, дух, добра. Резкие, жёсткие, тревожные, грубые сонорные и звонкие согласные [Р], [Б], [Д] передают душевные терзания героя. Ощущается злость, жестокость, непримиримость. Напротив, часто встречающийся глухой согласный [П] выражает печаль, скорбь, грусть, тихое отчаяние.

Несмотря на предметность как ведущий словарь стихотворения, автор употребил ряд глаголов, зафиксировавших состояние безысходности героя: пропал, отрезан, заставил плакать – поэт удручён, подавлен, загнан в угол. Прослеживается семантика негативного действия, будто человек исчез из жизни. Создается впечатление, что рвётся связь поэта с реальным миром. Для сравнения можно привести два последних глагола: верю и одолеет. Чувствуется оптимизм, надежда на то, что ещё не всё потеряно. В глубине души поэт помнит и знает, что есть «где-то люди, воля, свет». Это не что иное, как градация, так как каждое последующее слово строки усиливает смысловое и эмоциональное значение предыдущих слов. Поэт сравнивает себя с загнанным зверем, что для него равносильно смерти, потере свободы. И тут же: «Люди, воля, свет». Значит, для Пастернака Человек – это только свободолюбивая личность. А воля ассоциируется лишь со светом, ясным, как день, и ярким, как солнце. Поэт потому несвободен, что он в «тёмном лесу», где света нет, ему «наружу (к свету) ходу нет», и

потому он не волен над собою; ему «путь отрезан отовсюду». Вот почему поэт не видит себя среди людей, он словно зверь, гонимый отовсюду. Образ «тёмного леса» введён не случайно. Это прогноз будущей жизни поэта: жизнь во мраке, в беспросветной темноте и заточении.

Безнадёжность положения героя передана и с помощью таких метафор, как «ель сваленная», «мир заставил плакать». Лирическому герою преграждает путь бревно сваленной ели, которое кому-то преграждает дорогу, попадает на глаза, через него не переступишь – «путь отрезан отовсюду». Так и с поэтом. Его стихотворение всегда будет стоять у всех на пути, перед глазами, являясь незыблемым напоминанием о причине его написания. «Шум погони» создаёт образ беспокойства, травли поэта, а следовательно – напряжённости.

Такой художественный приём, как сопоставление, скрыт уже в самом названии стихотворения. С Нобелевской премией условно можно сопоставить всё творчество поэта, а его жизнь – с тяжёлой и долгой дорогой к ней.

По форме стихотворение представляет собой монолог-исповедь: монолог, потому что поэту не к кому больше обратиться, он может рассчитывать только на себя, исповедь – стремление донести до всех свои чувства, боль, горечь и обиду. И, конечно, можно говорить о полной автобиографичности стихотворения, на что указывает и частое употребление местоимения **Я**: «**Я** убийца и злодей? / **Я** весь мир заставил плакать...»

Напряжённость стихотворению добавляет риторический вопрос: «Что же сделал я за пакость, / **Я** убийца и злодей?». Эта вопросительная конструкция не требует ответа, но всё же поэт отвечает на свой вопрос: «**Я** весь мир заставил плакать / Над красой земли моей».

В стихотворении использованы также следующие композиционные приемы: усиление («тёмный лес», «берег пруда», «ели сваленной бревно»), антитеза (подлость, злоба – добро).

Лирическая взволнованность – так можно определить синтаксически-интонационную форму художественной речи. Интонация меняется в зависимости от настроения героя: полная безучастность к своей судьбе в начале стихотворения и уверенность в улучшении ситуации, которая звучит в последнем катрене. Вот почему так важно прочувствовать глубину настроений Пастернака-поэта, его стремление выразить в своём творении всю ту горечь и боль, которые причинили ему жалкие палачи, циничные лицемеры в родной стране, в любимой, но роковой, распроданной России 1959 г. с порядками и властью 30-х гг.

Метафора «дух добра» в смысловом плане многофункциональна. «Дух» наводит на мысль о чем-то душевном, добром, идущем от Бога. Зная об отношении поэта к религии, в это верится легко. «Дух добра» – это и олицетворение, потому что добро способно, словно человек, преодолеть «подлость и злобу». Эту мысль автор провозглашает в последних строчках стихотворения, в которых, несмотря ни на какие трагические нотки, звучит оптимизм и вера Пастернака в общечеловеческие ценности – добро, милосердие, всепрощение, справедливость, разум:

Но и так, почти у гроба,
Верю я, придёт пора –
Силу подлости и злобы
Одолеет дух добра.

«Нобелевская премия» Б. Пастернака – свидетельство того, что свою правоту нужно отстаивать при любых обстоятельствах. В борьбе с несправедливостью и коварством тогдашней государственной системы поэт остался победителем: актуальны и востребованы современной многочисленной читательской аудиторией и его роман «Доктор Живаго», и поэзия.

Литература

1. Пастернак, Б. Я понял жизни цель / Б. Пастернак. – М. : ЭКСМО–Пресс, 2001. – 528 с.

М.С. Чернова (Могилев, Беларусь)

В.Д. СПАСОВИЧ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РУССКОГО РОМАНТИЗМА

В.Д. Спасович (1829–1906) являлся не только выдающимся адвокатом, но и талантливым филологом. Он был постоянным сотрудником «Вестника Европы» и одно время даже возглавлял в журнале отдел критики и библиографии. Спасовичу принадлежали многочисленные труды по истории русской, польской и западноевропейской литератур, а его

филологические суждения вызвали отклики у представителей различных литературно-критических направлений и литературоведческих школ. Однако эта сторона деятельности Спасовича оказалась незаслуженно забытой и до сих пор остается неизученной.

Наиболее существенную часть его историко-литературного наследия составляют лекции-статьи и речи, посвященные А.С. Пушкину. Особенный интерес Спасович испытывал к тому периоду в мировоззрении и творчестве поэта, который принято называть «байроническим». Его анализу Спасович посвятил лекцию-статью «Байронизм Пушкина» (1888). Нельзя не отметить, что в числе наиболее значимых исследований в пушкинистике последней четверти XIX в. глава культурно-исторической школы А.Н. Пыпин назвал и эту работу Спасовича [1, 4].

Анализируя эстетическое влияние английского поэта на творчество Пушкина 1820-х гг., он исследовал не столько частные случаи литературной рецепции, сколько национальные особенности русского романтизма в европейском контексте.

Как и Пыпин, Спасович рассматривал любое литературное явление в связи с конкретной исторической эпохой. В отличие от культурно-исторической школы он понимал под действительностью не только социальные и политические обстоятельства, но и характерные для данной эпохи представления о мире и человеке. Поэтому во всех своих литературно-критических работах Спасович пытался вскрыть связь между объективно обусловленным мировоззрением, преобладающим в обществе, и собственными политическими и философско-эстетическими взглядами деятелей искусства.

Именно поэтому в Речи о Пушкине 1887 г. Спасович высказал мнение, что поэта, творившего в 1820–30-е гг., «покоробило бы от нашей приземистой положительности, от нашей сухой и несколько черствой деловитости» и «его бы могла оттолкнуть наша демократическая грубость» [2, 344]. В то же время он назвал Пушкина «могучим художественным выразителем господствующего чувства *своего* (курсив наш. – М.Ч.) времени» [2, 345]. Для первой четверти XIX в. таковым «поветрием» являлся романтизм Дж.Г. Байрона, «владельца дум» целой эпохи.

В истории русского байронизма Пушкину справедливо отводилось приоритетное значение. Во всех исследованиях, посвященных вопросу «Пушкин и Байрон», отмечалась вдохновляющая роль «Корсары», «Дон-Жуана» и «Чайльд-Гарольда» в развитии пушкинского романтизма. Под влиянием поэм Байрона были написаны и «Кавказский Пленник», и «Бахчисарайский фонтан», и «Цыганы». Даже в «Евгении Онегине» встречаются прямые реминисценции из произведений Байрона.

Но Спасович был далек от того, чтобы подсчитывать лишь типологические черты в творчестве обоих писателей. Влияние или заимствование, всякое «отражение», по терминологии самого Спасовича, он как историк литературы анализировал в контексте объективных и субъективных обстоятельств, среди которых немаловажную роль отводил фактам частной жизни и даже некоторым психологическим свойствам личности автора.

Свой метод исследования Спасович определил как «сопоставление его (Пушкина. – М.Ч.) произведений, нам известных, и чувств, нами ощущаемых при чтении этих произведений, с личностью поэта, с известными нам биографическими данными, раскрытием стоящего за произведениями живого лица со всеми его доблестями и слабостями, с его темпераментом и характером» [2, 344]. В качестве источников своих исследований, помимо пушкинских произведений, Спасович использовал «Материалы для биографии А.С. Пушкина» П.В. Анненкова, письма поэта и воспоминания современников, а также описание его рукописей, составленных В.Е. Якушкиным. Профессиональный юрист, Спасович основывал и литературно-критические суждения на фактах, подтвержденных документально.

Спасович понимал «байронизм» и как общественное явление, и как «умственное настроение», обусловленное конкретно-историческими обстоятельствами. Он называл Дж.Г. Байрона «сыном века», сыном своей эпохи, видел в нем выразителя «настроения» людей его (Байрона. – М.Ч.) поколения, разочаровавшихся во Французской революции XVIII в., которая жестокостью дискредитировала свои гуманистические стремления.

В то же время Спасович называл английского поэта «знаменосцем либерализма», до конца жизни сохранившим верность идеалам Просвещения. А пессимизм, мизантропию и эгоизм Байрона он считал реакцией на невозможность воплощения этих идеалов в жизнь: «Верный сын XVIII века, Байрон не пожертвовал ни одним из идеалов этого века, <...>но так как они еще до него были втоптаны в грязь и опошлены, то Байрон вымещает свое негодование за это осквернение идеалов на всем роде человеческом» [3, 7].

В работе «Байронизм Пушкина» Спасович подчеркивал, что Пушкин принадлежал другому миру и другой эпохе. «Тоска и разочарование Пушкина произошли не от неудач и провалов в русской и европейской общественности», – утверждал он [3, 12]. В творчестве Пушкина «бурных годов молодости» Спасович усматривал лишь отражение его «неустойчивых политических убеждений» [3, 11]. Сопоставив произведения классика 1820-х гг., критик обратил внимание на отсутствие в них «объединяющей идеи», позволяющей судить об общественных взглядах их автора. В стихотворении «Деревня» Спасович отметил, с одной стороны, либеральные призывы к отмене крепостного права, утверждение внесловной ценности человека, с другой – упование на государя и монаршую волю («...рабство, падшее по манию царя»). В послании «К Чаадаеву» («Любви, надежды, тихой славы...») и оде «Вольность» А.С. Пушкин выражал конституционно-монархические взгляды, а стихотворение «Кинжал» наполнил свободолюбивым пафосом. Но уже в 1823 г., как утверждал Спасович, Пушкин усомнился в целесообразности борьбы за «общее благо» и с прискорбием констатировал, что «мирные народы» «не разбудит чести клич» [4; 1, 215].

Для определения общественных взглядов Пушкина автор статьи использовал заимствованное у А. Мицкевича понятие «байронствующий», что означало «одержимый духом своего любимого автора» [3, 18]. Однако эта «одержимость» была свойственна поэту лишь в период его «юношеского героизма».

Самому Спасовичу были понятны эти романтические устремления. В свое время, вдохновленный возвышенными призывами оды Мицкевича «Молодость», гимназист Спасович клялся посвятить свою жизнь борьбе за независимость Польши, что, однако, не помешало ему впоследствии сделать блестящую адвокатскую карьеру в Петербурге. «У каждого из нас была такая пора в жизни, когда он смотрел титаном, готовым весь мир объять, пересоздать и превратить в земной рай. Потом пора эта проходит: титан возвращается к обыденным занятиям и становится добродушным филистером, самым усердным и аккуратным чиновником», – признавался Спасович, выступая на судебном процессе по так называемому «нечаевскому делу» (1871) [2, 242]. Поэтому перемены в пушкинском мировоззрении он расценивал не как измену вольнолюбивым идеалам, а как закономерный процесс взросления: «Чем больше мужал и входил в лета Пушкин, тем более он степенился, становился положительным, консервативным человеком в политике, чуждающимся фрондерства» [5; 2, 268–269].

Для монархических убеждений Пушкина Спасович находил более прочные основания, чем для его «байронических настроений». Отдельные высказывания в «Записках», «Родословной моего героя», некоторых строфах «Евгения Онегина» позволяли критику считать, что с русским государем и монархическим государством Пушкина связывало и происхождение столбового дворянина, и древняя история рода, и, наконец, обучение в Царскосельском лицее. «Я в нем усматриваю весьма значительный элемент проницающей его насквозь русской государственности того времени, который хотя и не заметен на первый взгляд, но сильно повлиял на его жизнь и отчасти определил весь ход, все эволюции его поэтического творчества», – отмечал Спасович в речи «По случаю столетней годовщины рождения А.С. Пушкина» (1899) [5; 9, 375].

Таким образом, ни исторических, ни социальных причин для появления у поэта «байронических настроений» в их радикальной форме Спасович не находил. Именно поэтому он сделал вывод о том, что следует говорить не об этическом, а эстетическом влиянии байронического романтизма на творчество Пушкина.

Литература

1. Пыпин, А.Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятых годов. Исторические очерки / А.Н. Пыпин. – СПб. : Колос, 1909. – С. 131.
2. Спасович, В.Д. Избранные труды и речи / В.Д. Спасович. – Тула : Автограф, 2000. – С. 343–346.
3. Спасович, В.Д. Байронизм у Пушкина / В.Д. Спасович // Байронизм у Пушкина и Лермонтова с приложением краткой биографии лорда Байрона, составленной Богданом Степанцем. – Вильно : Северо-зап. книгоизд-во, 1911. – С. 1–39.
4. Пушкин, А.С. Собр. соч. : в 10 т. / А.С. Пушкин – М. : Худож. лит., 1974–1978.
5. Спасович, В.Д. Собр. соч. : в 10 т. / В.Д. Спасович. – СПб. : Бр. Рымович, 1889–1902.

Г.С. Чернова (Могилёв, Беларусь)

**У ИСТОКОВ ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНОЙ КРИТИКИ.
И.В. КИРЕЕВСКИЙ О ДУХОВНОМ ПРИЗВАНИИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Один из основоположников и видных деятелей раннего славянофильства И.В. Киреевский внес значительный вклад в историю русской литературной критики. С его именем связано начало ее философско-религиозного направления: он первым обосновал духовные ориентиры русского искусства. И сегодня, когда вновь встал вопрос о национальной специфике нашей культуры, литературно-критические суждения Киреевского представляют собой серьезный поучительный урок.

Теоретической основой литературных оценок Киреевского явилось учение Ф.В. Шеллинга о соответствии искусства определенным фазам человеческой истории, а также его философия истории, согласно которой каждый народ должен развивать те начала своей жизни, которые сообщают ему особый характер, отличия от других народов, национальность. Однако эти общие положения с годами наполнялись Киреевским своим содержанием, поэтому его суждения о целях и задачах искусства, о назначении художника, о народности литературы необходимо рассматривать в динамике, учитывая его философскую и духовную эволюцию.

В критике 1820–30-х гг. активно обсуждался вопрос о предмете изображения в искусстве. «Где жизнь – там и поэзия», – провозглашал Н.И. Надеждин. Ту же мысль высказывали в своих публикациях Н.А. Полевой, М.П. Погодин, А.С. Пушкин, С.П. Шевырев, позже В.Г. Белинский. Киреевский также считал, что в литературе должны находить отражение «жизнь действительная и человек нашего времени». Следует, однако, иметь в виду, что он обуславливал действительность не только политическими и социальными обстоятельствами, но и «господствующими в данную эпоху воззрениями на мир и человека». В статье «Девятнадцатый век» (1832) Киреевский писал, что «реальность» есть не что иное как «познание бытия», а в философских работах 1850-х гг. уточнял, что все познавательные процессы связаны с духовной жизнью не только отдельного человека, но и общества в целом.

О том, что для плодотворного развития литературы и литературной критики необходима философия, которая осмысливает идейные и эстетические устремления нации, писали в свое время Д.В. Винокуров, В.Ф. Одоевский, Н.В. Станкевич, Н.И. Надеждин. В «Обзрении русской словесности за 1829 год» Киреевский добавил, что философия нужна литературе прежде всего потому, что русские читатели всегда искали в художественных произведениях «полного выражения человека». «Но где искать ее? (философию. – Г.Ч.). Чужие мысли полезны только для развития собственных <...>. Наша философия должна развиваться из нашей жизни, создаться из текущих вопросов, из господствующих интересов нашего народного и частного быта» [1; 1, 331], – писал он. Отметив философско-идеологическую обусловленность русской словесности, Киреевский, по сути, предсказал направление, которое во второй половине XIX века развивали лучшие ее представители. Однако следует подчеркнуть, что критик признавал связь литературы не только с современным состоянием философской мысли, но и с условиями общественной жизни тогдашней России. В то время как в других европейских странах государственные дела являются предметом свободного обсуждения, «у нас неусыпные попечения прозорливого правительства избавляют частных людей от необходимости заниматься политикой <...> Вот почему в России следовать за ходом словесности необходимо не только для литераторов, но и для каждого гражданина, желающего иметь какое-нибудь понятие о нравственном состоянии своего отечества» [1; 1, 87], – писал Киреевский в «Обзрении русской словесности за 1831 год» (1832). Нельзя не почувствовать иронии в словах автора статьи о «прозорливом правительстве», объяснившего особый характер русской литературы отсутствием в стране свободы слова. Несколько позже мысль Киреевского развил А.И. Герцен, подчеркнув, что социальность нашей литературы обусловлена политическими обстоятельствами, и назвал литературу «единственной трибуной, с высоты которой он (народ. – Г.Ч.) заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести» [2; 3, 429].

Жизнь Киреевского сложилась так, что ему пришлось на себе испытать «запрет на профессию». К литературно-критической деятельности он вернулся лишь в 1845 г. За годы, предшествовавшие этому возвращению, из «колеблющегося философа» он превратился в твердо верующего человека. Современники отмечали влияние А.С. Хомякова и младшего брата,

П.В. Киреевского, на эволюцию его религиозных взглядов. Но главную роль в духовной биографии Киреевского сыграли его знакомство со старцем Московского Новоспасского монастыря Филаретом и последующая тесная связь с монахами Оптиной пустыни. «Усердное чтение и добросовестное изучение святоотеческих писаний открыло перед ним новый мир, дало ему то содержание для философии, которое он тщетно искал в системах Германии» [3, 50], – подчеркивал один из первых исследователей творческого наследия Киреевского В. Лясневский. В памятниках древнерусской культуры Киреевский находил образец мышления, единство веры и разума. Однако он понимал, что «возобновить философию Св. Отцов в том виде, как она была в их времена, невозможно» [1; 1, 314]. Вопреки сложившейся в западных и демократических кругах 1840-х и 50-х гг. легенде Киреевский не был мракобесом, враждебным прогрессу. «Я люблю Запад, я связан с ним моим воспитанием, моими вкусами, моим спорным складом ума, даже сердечными моими привычками» [1; 1, 192], – писал он в «Ответе Хомякову» (1845). Несправедливы были упреки Киреевскому и в том, что он призывал перестроить государственную и общественную жизнь России по древнерусскому образцу. «Всякая форма жизни, однажды прошедшая, уже более невозвратима, как та особенность времени, которая участвовала в ее создании. Восстановить эти формы – то же, что воскресить мертвеца, оживить земную оболочку души, которая раз уже отлетела», – трезво рассуждал он [1; 2, 38]. Другое дело, что новые формы жизни, философии, искусства Киреевский соотносил с заветами Христа, правильное истолкование которых находил в сочинениях Отцов православной церкви. Однако убеждение, что не только этические и эстетические, но и социальные проблемы имеют нравственно-религиозное решение, было утопией, весьма уязвимой для критики его идеологических оппонентов.

В «Обзрении русской словесности», а затем в философских статьях «О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России» (1852) и «О необходимости и возможности новых начал для философии» (1856) он писал об особенностях западной и восточной культур. Несмотря на общий корень (христианство), вера европейцев (католичество) – односторонняя, рассудочная, далекая от идеала Христа; вера русского и многих других славянских народов (православие) «обнимает рассудок и чувство, волю и воображение в нечто единое целое». Отсюда Киреевский делал вывод, что православие в большей мере, чем западное христианство, соответствует «умственным стремлениям» его соотечественников. Эти выводы послужили Киреевскому обоснованием путей развития русской литературы.

Особый интерес филологов вызывает раздел «Обозрения...», посвященный журналу «Отечественные записки». Думается, нельзя объяснить «нелюбовь» Киреевского «к реалистическому направлению и Белинскому» только «обозначившимися чертами его программного славянофильства» [4, 182]. Следует учитывать, что он считал ошибочной теоретическую основу «натуральной школы», заимствовавшую из западной философии лишь «отрицательную», рационалистическую «линию». В искусстве установка на «отрицание» приводит к тому, что предметом изображения становится только «практическая» (т.е. социальная и политическая. – Г.Ч.) действительность. В результате «интересы минуты вытесняют поэзию» и литература превращается в публицистику. Та же опасность может подстерегать и русскую литературу, если она не осознает, что «поэзия» невозможна без чувства художником «положительных начал», основы которых заложены в православии. Отрыв от национальных духовных корней, ориентация на чужие ценности, «лишенные внутреннего источника жизни», порождает в искусстве «совершенное бесчувствие ко всему художественному, явное презрение всякого мышления, не ведущего к материальным выгодам, <...> пухлые фразы с самым узким смыслом, осквернение святых слов: человеколюбие, отечество, общественное благо, народность», – справедливо предсказывал Киреевский [1; 2, 36–37]. Конечно, его отношение к «натуральной школе» и Белинскому было достаточно субъективным. Идеолог славянофильства, Киреевский выступал, с одной стороны, как основоположник русской религиозной философии, с другой – как представитель русской критики со всеми ее специфическими особенностями. Отрицая социальную тенденцию в искусстве, он отстаивал тенденцию религиозную.

Своего расцвета философско-религиозная литературная критика достигла в эпоху «культурного ренессанса», в начале XX в. Вл. Соловьев, С. Булгаков, Н. Бердяев, Е. Трубецкой, П. Флоренский, Л. Карсавин закончили дело, начатое Киреевским, и создали стройную философско-религиозную эстетическую концепцию, определив сущность и назначение русского искусства, которое они, вслед за своим предшественником, связывали с подвижническим служением деятелей искусства Высшей Истине, Добру и Красоте.

Сегодня не все критические суждения Киреевского воспринимаются как бесспорные. К тому же современному читателю трудно следить за ходом его философско-религиозных

рассуждений. Но если взять на себя труд и вчитаться в его статьи, то нельзя остаться равнодушными к той страстности, с которой Киреевский отстаивал необходимость движения русской литературы по пути утверждения высоких и вечных общечеловеческих, а точнее, христианских ценностей.

Литература

1. Киреевский, И.В. Полн. собр. соч. : в 2 т. / И.В. Киреевский. – М., 1861.
2. Герцен, А.И. О развитии социалистических идей в России / А.И. Герцен // Собр. соч. : в 8 т. // А.И. Герцен – М. : Правда, 1975. – Т. 3. – С. 357–480.
3. Лясневский, В. Братья Киреевские. Жизнь и труды их / В. Лясневский. – СПб., 1899.
4. Кулешов, В.И. История русской критики XVIII – начала XX веков / В.И. Кулешов. – М. : Просвещение, 1991.

Э.В. Чумакевич (Брест, Беларусь)

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО ПИСАТЕЛЕЙ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ В РАЗВИТИИ ЖАНРА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

Автобиографическая проза (романы, повести, рассказы, эссе литературные портреты) получила необычайно бурное развитие у целой плеяды замечательных русских писателей рубежа XIX–XX веков, вынужденных после революции 1917 г. покинуть родину. Освободившись от цензуры и идеологического давления, пережив трагедию «красного террора», почти каждый из них отдал дань автобиографической прозе. Очень важной является философская направленность автобиографических произведений, отраженные в них поиски лучших умов России причин, ввергнувших огромную страну в бездну хаоса. Именно в прошлом писатели пытались найти ответы на мучившие их вопросы бытия. Автобиографическая проза писателей-эмигрантов отличается глубоким психологизмом, в ней всесторонне прослеживается эволюция личности своей эпохи.

Произведения автобиографической направленности представляют особую ценность в плане теории литературы, поскольку этот жанр ярко воплотил сложные процессы синтеза искусств, присущие рубежу веков. Происходило смешение, переплетение, взаимопроникновение жанров, что позволяло создавать оригинальные творения, вписывающиеся в развитие уже не только русского, а мирового модернизма.

Автобиографическая проза помогает читателям и исследователям убедиться в неразрывности литературного процесса, уточнить многие теоретические понятия, представить целостную картину развития, влияния и взаимопересечения русской эмигрантской и мировой литературы, расширяет их знания о творчестве писателей, их огромном вкладе в русскую литературу и критику.

Автобиографический и мемуарный жанры долгое время считались второстепенными, «легкими» для писателей. Критика уделяла им мало внимания, рассматривая лишь верхний повествовательно-событийный слой и полностью упуская из виду огромную «подводную часть айсберга» глубинного психологического смысла. Но такое пренебрежение давало авторам большую свободу в выборе художественных средств и приемов, что особенно ярко отразилось в литературе рубежа веков, который ознаменовался всплеском автобиографической прозы и мемуаристики. Эти жанры стали своеобразным «полем», свободным от идеологического давления, их развитие не ограничивали строгие каноны, поэтому здесь воплотились свобода новаций и поисков, процессы «диффузии» и перетекания жанров. Так, у Б. Зайцева в рамках одного текста сосуществуют, взаимно переплетаясь, дополняя и пронизывая друг друга, автобиографическая художественная проза, пейзажные зарисовки, глубокие философские рассуждения, элементы исторического очерка, публицистические вставки и «чужая речь» в виде писем и документов. Лиризм, метафоричность мышления, общие для всех произведений, придают прозе писателя черты медитативности, свойственные поэзии.

Отдельного исследования заслуживает образ автора в произведениях рассматриваемых жанров. Автор выражает свою субъективность через трансформацию предмета деятельности. В данном случае показана роль и место героя в литературном процессе эпохи. Автор всегда «привносит себя», пронизывает произведения собственными экзистенциальными, внутренними силами.

Гражданам огромной страны трудно было поверить, что в таком колоссальном организме, как Российская империя, может все перевернуться, сдвинуться, закрутиться ураганом, разметающим массы людей во все стороны света. Для переживших шоковое состояние и вдруг оказавшихся на чужбине русских людей родина перестала быть абстрактным понятием. Раньше была прочная уверенность, что родина есть всегда, а ее дети принадлежат ей. Теперь оказалось, что родина – это блик на воде деревенского пруда, пышные ветви деревьев в инее, закат над рекой, ползущая по листу божья коровка. То, что раньше не ценилось, чему не придавалось значения, вдруг проступило во всей яркости и реальности. Оказалось, что родина – это картинки прошлого, именно из них она и состоит для каждого человека, наполняет и формирует его душу, делает сыном своей страны.

По словам критика К. Мочульского, произошло «изменение зрения и восприятия». Трагедия всё поставила на свои места, и люди, ее пережившие, остановились, потрясенные. Вдруг стало предельно ясно, что ценили не то, главным считали пустое, истинного не замечали совсем. Сознание человека возвратилось к истокам, к попыткам во мраке души найти сокровенное, но вместо важных событий память выбрасывала ему, казалось бы, ничего не значащие мелочи: луч солнца, освещающий угол шкафа, мамыны руки, держащие кувшин с молоком, синичку, стучащую клювом в стекло.

Для автобиографических произведений писателей русского зарубежья характерно повторное «открытие» своей родины. То, что оставалось лишь мимолетным впечатлением, вдруг проступило во всей отчетливости, значимости, тонкой красоте. Сознание демонстрирует человеку, насколько разительно отличается мир природы с его мудростью и покоем от полного суесть мира людей. Глобальность восприятия сменилась пристальным разглядыванием деталей, оттенков, черточек, из которых и состояло то, что называется Родиной.

Но это лишь одно из новаторских открытий автобиографического жанра литературы русского зарубежья. Следующее состоит в том, что приближенное, микроскопически подробное зрение, сфокусированное на отдельных деталях повседневной жизни, позволяет не только подробно рассмотреть ранее ускользавшие от внимания черты, но и проникнуть внутрь явления. Происходит чудо духовного видения, приобщения, слияния с сокровенным смыслом жизни. Все писатели-эмигранты пережили подобное потрясение-открытие. В периоды социальных бурь падает тяжелая завеса мнимого и с поразительной четкостью проступает истина. Основное достижение автобиографической прозы рубежа веков – это перенос акцента исследования с материального мира на мир духовный.

Ярким примером может служить автобиографическая проза И. Шмелева. В эмиграции им написаны романы «Богомолье» и «Лето Господне», в которых родная писателю Москва и собственное детство предстают вновь увиденными уже под другим углом зрения. Каждое событие жизни героев наполнено глубочайшим смыслом, нет ничего случайного, важна любая мелочь. На первый план выдвигается смысловая доминанта, легко передаваемая через искреннее чистое детское сознание. Благодаря параллельному воскрешению читателем сходных ощущений собственной юности, возникает поразительный эффект «реальности» героя, чувство его родства с читающим. Шмелев использует здесь такой феномен, как поразительная память детства и юности, которая сохраняется у человека до самой смерти.

Наличие автобиографических элементов во многих произведениях И.С. Шмелева не вызывает сомнения. Писатель оставлял в неприкосновенности имена и фамилии реальных людей, перенося их в свои произведения. Примером тому могут служить «Богомолье», «Лето Господне», «Солнце мертвых» и многие рассказы. То же самое относится к географическим названиям, топографии городов, даже к кличкам животных (один из многочисленных примеров: сохранено даже имя собаки Шмелевых – Бушуй).

Критики писали, что такой России, как у Шмелева в «Лете Господнем», никогда не существовало, упрекали автора в идеализации и приукрашивании, утверждали, что в реальной жизни было много зла, грязи и жестокости. Но здесь в противоречие вступают две субстанции – духовная и материальная. В прозе Шмелева дан духовный портрет России, передана бездна позитивной разноплановой энергии, заложенной в ее народе. Автор чувствует великое предназначение России с ее мощной созидательной силой, которую необходимо очистить от вековых негативных наслоений.

Автобиографизм – это самая прочная основа для создания произведения. Автор исследует себя. В этом можно проявить неограниченную свободу, провести массу экспериментов, выслушать множество различных «Я», составляющих душу человека. Талантливые писатели – лучшие сыны нации, поэтому их пробы самоанализа, восприятие

окружающего мира и исторических событий являются бесценными свидетельствами эпохи, своеобразным индикатором реакции просвещенного человека, источником нравственного опыта в постижении вечных вопросов бытия.

В целом автобиографическая проза писателей русского зарубежья показала, насколько быстро и правильно лучшие ее представители отделили «зерна от плевел» в понимании сущности революции. Страшные испытания, которые им довелось пережить, открыли для них чудесный лик родины, которую они навсегда потеряли.

А.А. Шавель (Минск, Беларусь)

СПЕЦИФИКА «САТИРИЧЕСКОГО АБСУРДА» МУЗЫ ПАВЛОВОЙ

По определению «Литературного энциклопедического словаря», сатира (лат. satira) – вид комического, беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения (и критики), разрешающееся смехом, специфический способ художественного воспроизведения действительности, раскрывающий ее как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное.

Сатира «моделирует» свой объект, создавая образ высокой степени условности, что достигается «направленным искажением» реальных контуров явления с помощью преувеличения, заострения, гиперболизации, гротеска [1, 370].

По своей сути, инструментарий сатиры и «драмы абсурда» лежит в смежной области, а потому неудивительно, что уже в «Словаре театра» П. Пави о сатирическом абсурде говорится как об одной из магистральных стратегий абсурда наряду с абсурдом нигилистическим и абсурдом как структурным принципом отражения вселенского хаоса [2, 2].

Мы рассмотрим абсурдистскую драматургию М. Павловой сквозь призму традиционной схемы сатиры, согласно которой «...идеал... выражен через «антиидеал», то есть через вопиющее отсутствие его в предмете обличения» [1, 370].

Большинство драматических произведений Музы Павловой имеют подзаголовок «маленькая пьеса для балагана». Под сводами своего балагана М. Павлова локализует своеобразную «абсурдную реальность», внутри которой время теряет свои диктаторские полномочия, растворяясь в атемпоральности, способной породить самые невероятные сюжеты, обретающие рельефную правдоподобность исключительно в недолговечных стенах ярмарочного театра.

Смысловой стержень почти любой пьесы М. Павловой – некая абсурдная ситуация, подчеркнута воспринимаемая персонажами как норма. Подобная ситуация и может считаться «антиидеалом» Павловой-сатирика, «антиидеалом», снабженным всеми атрибутами будничности, обыденности. Стратегия сатирического абсурда, по сути, заключается в столкновении зрительского восприятия ситуации и восприятию ее самими персонажами пьес: то, что зритель оценивает как абсурд, для персонажа является вполне допустимым и приемлемым.

Драматические произведения исследуемого нами драматурга можно классифицировать в зависимости от того, какой аспект действительности в них подвергается сатирическому преувеличению и заострению. Тематическое поле М. Павловой достаточно широко: в качестве объектов ее сатиры можно выделить науку, искусство, отдельные профессии, семью и власть. Подчеркнем при этом, что сатирическая критика затрагивает не сами указанные явления, а их массовое восприятие и деградацию в современном драматургу обществе.

«Научная» тема.

1. Естественные науки. Пьесы «Дед Прокофий», «Прибежали в избу дети», «Счастливый брак».

Подобные пьесы высмеивают фанатичное преклонение перед наукой и завышенные ожидания людей, связанные с научно-техническим прогрессом. Сквозным мотивом здесь выступает создание искусственного человека, целенаправленное «роботизирование» населения. «Идеальный» руководитель с обработанными током мозгами дед Прокофий, приказывающий ломать избы и строить шалаши, «идеальная» жена-робот Анжела, запрограммированная как снайпер, «идеальный» спортсмен Петросюк, буквально собранный по частям и способный одолжить свою голову для колки грецких орехов, – вот высшие достижения

науки, признавать гениальность которых должен каждый. В правоте механизма никто не усомнится, он априори безупречен, а потому человечеству остается лишь подчиняться собственным изобретениям. Имеющие драматическую форму гротескные миниатюры М. Павловой являются по своей сути маленькими антиутопиями.

2. Гуманитарные науки. Пьесы «Первый, второй», «Мне хорошо».

Профанация философии и литературоведения, ставших прибежищем демагогов и дилетантов, показана в пьесах М. Павловой как яркая черта деградации общества в целом. В абсурдной реальности балагана драматург сталкивает неких абстрактных философа и писателя («Мне хорошо»), беседующих о последних достижениях в своих сферах деятельности. Из их диалога становится ясно: гуманитарные науки превратились в пародию на самих себя, поскольку образчиком научности отныне является надиктованная некой старухой статья «Трансцендентное восприятие псевдологии как субстанция кантианства», особенно интересная тем, что ее автор понятия не имеет о том, кто такой Кант, и в принципе не умеет читать и писать.

Воплощением деградирующего гуманитарного знания является такой персонаж, как Вера Горизонтова из пьесы «Дед Прокофий», – заведующая птицефермой, параллельно работающая над кандидатской диссертацией по философии. Авторитет Веры среди героев пьесы непререкаем: девушка «всегда серьезна, никогда не улыбается» [4, 188], выражается исключительно цитатами. Например, свою подругу Клаву героиня поучает следующим образом: «У тебя в голове путаница. Тебе надо почитать литературу. Литература учит мыслить, а мысль – это могучее орудие. Ромен Роллан сказал: «Дайте мне две-три мысли, и я напишу книгу». Мамин-Сибиряк сказал: «Мыслей много, а голова одна» [4, 201]. Пародийная сущность Веры как примера ученого-демагога раскрывается сквозь сферу ее взаимоотношений с женихом – колхозным космонавтом Анатолием. Узнав, что их брак не может быть зарегистрирован по причине несовпадения хромосом, Вера отказывается от своей любви как от «ненаучной», тем самым окончательно утвердив псевдонаукоцентризм в качестве собственной жизненной идеологии.

Своего рода насмешкой над культом рациональности являются пьесы, которые условно можно назвать **«мистическими»**: «Покойник», «У пивного ларька» и «Пулька». В них главными героями предстают привидения, являющиеся в мир живых с разными целями. Кто-то приходит поиграть в карты с бывшим приятелем, кто-то привык по утрам пить пиво, а потому не может пропустить открытие пивного ларька, а кого-то, как, например, Ефима Ивановича из пьесы «Покойник», просто раздражают телефонные звонки, мешающие спокойно лежать в гробу. Призракам из пьес М. Павловой в отличие от своих классических коллег рассчитывать на успех у зрителей не приходится. Воспитанная в духе атеизма и материализма аудитория твердо знает: никакой загробной жизни нет и быть не может, а потому абсурдная ситуация явления духа воспринимается персонажами пьес М. Павловой как норма. Показательна реплика Клавдии, невестки покойника Ефима Ивановича: «Померли, так лежите спокойно. И не вскакивайте. Все равно вы этим ничего не докажете» [3, 31].

«Театральная» тема. Пьесы «Из жизни одного принца», «Гамлет», «Сила искусства», «Репетиция», «Три сцены из трагедии», «Ветераны». Примыкают сюда также драматические миниатюры о цирке: «Балаган на площади» и «Бетховен».

Особенно часто фигурирует в «театральных» пьесах М. Павловой трагедия В. Шекспира «Гамлет». Резкий контраст между мировой значимостью, высоким трагедийным пафосом данного произведения и его массовым восприятием создает необходимый комический фон, на котором высмеиваемая действительность выглядит особенно рельефно. Так, бесконечно далеки от высоких идеалов актеры, исполняющие роли Гамлета, Королевы и Офелии в пьесе М. Павловой «Гамлет». На профанном пересказе той же трагедии построена миниатюра «Из жизни одного принца».

Легкий элемент безумия театральной жизни не всегда позволяет нам четко разделить реальность от игры, актера от его персонажа, норму от абсурда. А потому в пьесах М. Павловой, построенных на развитии «театральной» темы, сатирический пафос приглушен: театральная реальность во многом тождественна абсурдной, а потому драматург не высмеивает своих действующих лиц, а некоторым образом принимает их сторону, соглашаясь с тем, что весь мир – театр, и, следовательно, весь мир абсурден.

Неслучайно пьесу «Балаган на площади» Е. Красильникова называет «кульминацией в теме игры, «балагана жизни» [5, 61]. Несостоявшееся представление несуществующей

цирковой труппы, тщательно и ярко описанное ведущим, но так никем и никогда не увиденное, – прекрасный символ абсурдистского взгляда на искусство.

Отдельно можно выделить у М. Павловой также **«профессиональную» тему** (пьесы «Шпионы», «Путь к славе», «Кровать»), заключающуюся в развенчании мифов об особо почетных профессиях. **«Семейная тема»** соответственно обнажает несостоятельность и условность родственных взаимоотношений. Здесь стоит обратить внимание на такие произведения, как «Ножи для фруктов», «Манекен», «Семейный снимок».

Однако излюбленная тема драматурга – **тема «власти»** (пьесы «Идиот», «Отверженный», «Требуется интеллигент», «Ящики», «Потемки», «Операция «БЕС»). Название для данной темы мы предлагаем условно, поскольку М. Павлову волнуют не столько механизмы управления народными массами, сколько деградация человека, уже генетически запрограммированного на подчинение. Типичным для указанных пьес является конфликт между представителем власти и интеллигентом, уступающим даже не силе, а самому авторитету власти, её звучным лозунгам.

Как правило, дискомфорт, который приходится терпеть персонажам пьес М. Павловой из-за буквального следования инструкциям местных представителей власти, носит весьма ощутимый характер. В пьесе «Дед Прокофий» агроном Курицын вынужден отпустить жену в актрисы, вырубить собственный сад, уничтожить огород и жить на острове среди рва с крокодилами. Аспирант Гребенкин из «Операции «БЕС», предоставив свою квартиру военным для наблюдения за преступником, пишет диссертацию лежа на антресолях.

В пьесах М. Павловой власть имущие никогда не применяют насилия для достижения своей цели. Власть достаточно подчеркнута вежливо попросить, и даже высокообразованный, мыслящий человек не найдет в себе силы сопротивляться произволу. Таким образом, моделируя абсурдные ситуации вторжения власти в жизнь обычного человека, драматург высмеивает не только саму власть. В первую очередь, горькая ирония касается интеллигенции, окончательно сдавшей свои позиции в отстаивании таких ценностей, как личная свобода и достоинство человека.

Пародийно раскрывают политическую тему своеобразные **«пьесы-цитаты»**, буквализирующие программные изречения советской идеологии. Пьесы «Кухарка» и «В ожидании пожара» по своей краткости, по структуре диалога напоминают анекдоты. Вызывающий смех финал подобного анекдота обнажает абсурд вырванных из контекста фраз, зачастую бездумно использующихся с целью пропаганды и принимающихся на веру в силу своей авторитетности. Например, кухарка, совершенно не умеющая готовить, получает работу по управлению государством, а некий чиновник, уставший ожидать пожара мировой революции, решает лично учинить поджоги по всей Европе, чем вызывает бесконечное восхищение подчиненных.

Таким образом, в своем драматургическом творчестве М. Павлова проявляет себя как абсурдист-сатирик, создающий при помощи инструментария «драмы абсурда» нарочито «антиидеальные» образы, служащие для высмеивания самых разных проявлений действительности. Отметим, что сатирический абсурд имеет глубокие корни в классической русской литературе. Исследователи (Т. Злотникова, Е. Пенская) говорят о так называемом специфическом «русском абсурде», построенном на гротескном описании быта и ощущении алогичности, бессмысленности именно русского бытия, ярче всего проявившихся в творчестве таких классиков, как Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, А.В. Сухова-Кобылин. Нам представляется, что данная традиция русской «альтернативной» литературы в сочетании с инструментарием «драмы абсурда» середины XX века и образует специфику сатирического абсурда М. Павловой.

Литература

1. Литературный энциклопедический словарь / В.М. Кожевникова [и др.]; под. общ. ред. В.М. Кожевникова. – М., 1987.
2. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М., 1991.
3. Павлова, М.К. Балаган на площади и другие сатирические произведения / М.К. Павлова. – М., 1991.
4. Павлова, М.К. Ящики : Пьесы / М. Павлова. – М., 1992.
5. Красильникова, Е.Г. Театр абсурда Музы Павловой / Е.Г. Красильникова // Известия Российской Академии наук. Сер. лит. и яз. – 2001. – Т. 60. – № 2. – С. 56–61.

И.А. Швед (Брест, Беларусь)

СЛОВАЦКИЙ ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР: ЖАНРЫ, ПОЭТИКА

Словакия является одним из немногих европейских регионов, в котором до сегодняшнего дня в живом бытовании представлена развитая фольклорная музыкально-песенная культура. Во многих областях Словакии фиксируется спонтанное пение, наблюдается непрерывающееся развитие этого явления культуры. По функциональному принципу словацкие песни дифференцируются на: 1) песни, функционально связанные с обрядом и бытовыми обстоятельствами, 2) песни, от них независимые. Песни, функционально связанные, в отличие от песен, не зависящих от определенных событий, исполняются только в определенных ситуациях (свадьба, крестины, похороны, рождественское пение под окнами, представления с вертепом, вынос Морены, внос «летечка», усыпление ребенка и т.д.) или обстановке (луговые песни и песни косцов, уйукания (*uj?kania* – от ‘кричать от радости уйю-ю’), пастушеские выкрикивания [4, 306]. Надо оговориться, что разделение песенного репертуара на две обозначенные группы довольно условно и возможно только по функциональному признаку. Даже после того как песни, отнесенные ко второй группе, оторвались от обрядовой стихии, они сохранили с ней определенную связь, не обязательно живую, а лишь реконструируемую.

К песням, функционально связанным с теми или иными событиями, относятся прежде всего календарные и семейно-обрядовые песни, песни, приуроченные к работе на природе, и колыбельные. К семейно-обрядовому фольклору относятся песни крестинные, свадебные и поющие на похоронах, плачи над мертвым.

Крестинные песни, тематически и функционально связанные с рождением ребенка и его крестинами, известны по всей Словакии, но наиболее широкий репертуар до сегодняшнего дня фиксируется в областях Липтова и Кисуце. Одной их основных функций крестинных песен было укрепление образующихся отношений кумовства, в том числе посредством дарообмена. При этом многие песни описывают акции крестного обряда: «*Bolas mi frajerkou, teraz si mi kmotra, // Daruj?e mi, daruj, na ko?iel'ku pl?tna! // Veru ti darujem, aj ti ju u?ijem, // Za frajersk? I?sku pekne ti d'akujem*» [3, 144]. В шуточных песнях, подтверждающих уже существующие отношения кумовства, обыгрывается мотив выпивки покумившихся подруг; это происходит в то время, пока их мужья работают в поле. Тематически крестинные песни переплетаются с застольными (*pij?ckymi*). Ряд припевок посвящен отношениям кума и кумы. Такие песни отличаются шуточным, поддразнивающим и нередко фривольным характером. Исполняли крестинные песни в основном женщины, часто на свадебные, масленичные или танцевальные мелодии архаического типа. Крестинные песни проникли и в свадебный репертуар, в то время как на крестинах пели шуточные и семейно-бытовые песни.

Среди обрядовых песен *свадебные песни* отличаются наибольшей сохранностью и составляют приблизительно 20% всего песенного репертуара. Связаны они, в первую очередь, с участниками свадебного обряда (актерами) и его кульминационными моментами: а) шествие свадебной процессии, которая направляется за невестой, дорога к венцу, переход к жениху, уход со свадьбы; б) перевозка перин, свадебных даров; в) прощание жениха и невесты с родными; г) прощание невесты с друзьями; д) снятие головного убора невесты (*party*) и надевание повойника на невесту; е) танец невесты; ж) танец жениха; з) свадебные игры и забавы молодежи; и) свадебный пир; к) уход гостей со свадьбы по домам. Тексты свадебных песен охватывают широкую временную перспективу и включают рефлексию жизни девушки-невесты в доме родителей до прихода сватов, комментариев ко всем эпизодам свадебного обряда и обрисовку предполагаемой жизни молодой в семье мужа.

Ритуальной частью обрядов перехода как свадьбы, так и похорон является обрядовый плач. Если в первом случае исполнителем обрядового плача выступала невеста, то на похоронах – плачка (женщина, оплакивающая жена, мать, дочь, сестра). *Погребальный плач* – обрядовое прощание с мертвым в форме песни или речитатива – в народной терминологии чаще называется «*vykladanie*», «*nariekanie*», «*vy?itovanie*». Оплакивание обычно совершалось во дворе. Считалось, что нельзя много плакать, иначе умерший на том свете будет мокрым от слез (Новоград). Причитания (*vykladanie, nariekanie*), как правило, были импровизацией. Несчастливым считается тот, кого некому оплакивать (*Nem? ho kto nariekať*). Своеобразным ответом на причитания являлись «стихи» (*ver?e*). Учитель, представляя умершего, прощался со скорбящими близкими, называл каждого по имени, описывал те добрые дела, которые тот для него совершил, и желал каждому что-либо на прощание. Каждый, даже самый дальний

родственник хотел, чтобы и он был «в стихах». При этом просматривается явная параллель похоронных стихов с хвалебными или корильными стихами, например во время майских торжеств и Зеленых и «Духовских» святок (Троицы и праздника Святого духа) – летних поминальных праздников, пронизанных идеей посещения душами умерших своих домов [1, 27]. Поэтический язык причитаний полон архаических метафорических замен и символов, в частности растительных и орнитоморфных, как в вопрошании, обращенном к умершему сыну: «*Ach, moj synačku mil?, // Skade?e ťa vyzerat' bydem? // Moj kvietku majov?? // Skade si mi uleteu?*» [3, 165]. Приведенное причитание интересно и тем, что передает наиважнейшую мифологему похорон – мифологему пути. Умершего, с одной стороны, провожают на тот свет, с другой – ожидают его прихода (прилета) обратно. Поэтому во многих причитаниях звучит адресованная умершему восклицательная конструкция-вопрос: «Откуда (с какой стороны) тебя высматривать будем?» Содержание и поэтический язык словацких плачей имеют схождения и параллели с соответствующим белорусским материалом.

В исполняемых обычно над детской колыбелью преимущественно коротеньких *колыбельных песнях* словаков, как и многих других народов, разрабатываются темы успокоения, увещания ребенка, обещания награды за сон, формулируются идеалы, прогнозируется модель и ожидания для будущности ребенка. В колыбельных песнях типа «Спи-усни, сыночек...», «Эй, баюшки, баю, бай...», «Баюшки-баюшки, варит мать галушки...», «Беленький мой, белый...», «Маму боженька прибрал...» звучат пожелания, чтобы ребенок спал до утра, чтобы проснулся здоровым, чтобы вырос большим и белым, как лилия (здесь слово «белый» имеет предельно положительную коннотацию, как и в случае сравнения ребенка с белым ангелом). Колыбельные песни в большинстве случаев представляют собой однострофные занимательные тексты, которые при пении комбинируются в зависимости от импровизационных способностей певицы. Причем эти тексты могут включать самые разные, иногда внешне не связанные мотивы, например, путешествие в рай, поход родителей за ягодами и грибами, падение матери в воду, быстрое развитие ребенка и его поступление на службу [3, 634]. Часто в словацкие колыбельные включаются картинки с образами животных, птиц, которые могут быть заняты обычными человеческими делами (например, сокол выстругивает на дубе дудку).

В календарном цикле одними из самых важных были *обряды и поэзия зимнего периода, нового года*, поскольку, по архаическим представлениям, в это время было необходимо из распадающихся в хаосе элементов старой Вселенной воссоздать новую Вселенную в согласии с прецедентом и поддержать устойчивость миропорядка. Вербальные тексты словацких коляд довольно неоднородны. Коляды разделяются на три основные группы: светские, религиозные и пастушеские (пасторальные). Во время вечерних обходов накануне Рождества исполнялись тексты, в которых сообщалась новость о рождении Христа, рисовались идеализированные картины благополучной жизни хозяев дома, звучали призывы к Богу наделить гостеприимных хозяев счастьем и здоровьем, а также требования полазников о вознаграждении. В адрес негостеприимных хозяев, как и в белорусской традиции, могли раздаваться угрозы типа «*Nedajte n?m st?ti – budeme v?m strehu strihati*» [3, 72]. Подобные мотивы разрабатываются и в фольклорных произведениях, исполняемых на Рождество (*na Vo?ie narodenie*). В обрядовой поэзии, непосредственно относящейся к новому году, преобладает тематика, связанная с сельскохозяйственными работами, и звучат пожелания успехов в этой сфере деятельности.

Весенне-летний цикл календарных песен сохранился в Словакии только фрагментарно, в частности, это песни, относящиеся к обряду символического уничтожения-выноса зимы или Смерти (Морены) либо Дедка. Во время выноса Морены часто исполнялись песни любовно-эротической тематики. Любовно-брачную ориентированность нередко имеют и юрьевские песни. Интересно, что любовные мотивы, ориентированные как на активизацию частных браков, так и на инициирование производительной энергии социума в целом, присутствуют и в пасхальных песнях, связанных с ритуалом обливания [3, 93].

Наиболее значительный пласт летних календарных песен сосредоточен в ключевой точке весенне-летнего сезона – дне св. Иоанна Крестителя (24 июня; *j?nske*). Им характерны мотивы огня (*Vojana, Sobotka*) и воды (как очистительного, лечебного и медиативного средства), а также взывающие и вопрошающие мотивы, адресованные непосредственно Яну (*zob?dzaj n?s r?no, gde ťa p?liť m?me, des' tak dlho preb?val*). Мотивы, связанные с культом стихий, нередко переплетаются с любовной тематикой. Янские песни корильного характера отличаются простотой и узким диапазоном архаической мелодики.

Весенне-летний цикл у словаков, как и у белорусов и других славянских народов, замыкается жнивными и дожинковыми песнями, связанными с жатвенными работами («Слава богу, жатва, что пришла ты с хлебом!..», «Как у пана во дворе...», «Где мы жали, там и спали...», «Солнышко выходит...», «Ветерок колышет...», «Эй, хорошо богатым...», «У меня коса внизу хорошо косила...»). В жнивных песнях доминируют мотивы, связанные с выполняемыми в поле работами, звучит любовная и семейная тематика. Идеализированные образы жней обычно изображаются в единстве с окружающей природой: нивой, ветром, солнцем.

Важной частью песенной лирики, репертуара, связанного с пением на природе, являются *луговые песни* (*tr?vnice*). Они характеризуются промежуточным положением между земледельческой и земледельческо-пастушеской культурой с центром в области Липтова. Эти песни, как правило, исполнялись в период косьбы и сгребания сена и служили своеобразным знаком этих работ, а также стилизованным средством коммуникации. Основными тематическими пластами травниц выступают: труд на лугах, природа как среда работы и пения, любовные и общественные отношения и, реже – социальная критика, связанная с социальным неравенством. Эти темы часто комбинируются в текстах травниц. К группе доминантных мотивов луговых песен относятся мотивы пения. Они проникают во все тематические пласты этих произведений. Само пение – *lúčna n?ta* («луговой напев») – становится для человека партнером по диалогу либо заменяет голос природы. Подчеркнем, что луговые песни словаков не имеют в соседних культурах прямых жанровых параллелей.

В отличие от луговых песен *пастушеские песни* как целое не являются гомогенным песенным пластом. В них вычленяются две большие группы: древняя, связанная с первоначальным разведением домашних животных низинного типа, и более новая (овчарские песни), развитие которой обусловлено процессами так называемой овчарской колонизации (XIV–XVIII вв.). В состав овчарских песен включаются песни, которые исполнялись под волынку (*gajdo??*), одземковые (*odzemkov?; odzemok* – словацкий народный танец) и овчарско-разбойничьи. Группа остальных пастушеских песен отличается выразительной гетерогенностью. Среди этих песен магические и детские песни, пастушеские сигналы, диалогические созывания (*halekačky*) и произведения, тематически связанные с выпасом коров, коней, волов, домашней птицы. Магические песни, пастушеские сигналы и созывания являют собой архаический пласт пастушеских песен и встречаются относительно редко.

К группе песен, *функционально не связанных с определенными событиями*, в словацкой традиции относятся многочисленные фольклорные и полународные песни различных жанров и тематических пластов. Названная группа отличается гетерогенным характером и доминированием песен с любовной тематикой. Большую часть этих песен составляют песни танцевальные. Они функционируют как музыкальное сопровождение к танцам и дифференцируются по типам танцев с их различиями в музыкальной структуре, темпе, используемых ритмических моделях и функциях (общественно-развлекательная либо обрядовая). Крайне отличные формы имеют, например, танец женщин со свечами во время снятия головного убора невесты (*party*), с его медленным, тоскливым выражением в сравнении с озорным парным танцем волынщиков – *fri?k?m*.

Отдельный пласт словацкого фольклора составляют нарративные песни, занимающие приблизительно 10% всего репертуара. Нарративные песни группируются вокруг широкого круга тем, среди которых сверхъестественные силы; легендарные темы; любовные, семейные, социальные отношения; исторические темы; песни о войне; несчастные случаи; насильственная смерть; о животных – юмористические. Особый интерес являет собой пласт фольклора о *разбойниках*, широко представленный в словацкой народной традиции и оказавший значительное влияние на профессиональное искусство, в частности на литературу и изобразительное искусство. Наиболее известно имя благородного разбойника Юрая Яношика, ставшее нарицательным. В словацкой традиции функционировали песни, стоящие на границе устного творчества и письменности. К ним относятся ярмарочные и паломнические песни, которые тиражировались печатным путем.

Словацкая традиция в сравнении с другими европейскими областями необычайно богата разнообразием музыкально-стилевых проявлений. Словацкие народные песни отличаются развитой мелодикой (особенно жанр травниц) и ритмическим разнообразием.

Литература

1. Валенцова, М.М. Похоронная обрядность в словацкой традиции / М.М. Валенцова // Славяноведение, 2008. – № 6. – С. 25–30.

2. Burlasová, S. Katalóg slovenských naratívnych piesní : V 3 t. / S. Burlasová ; edit. E. Krekovičov? – Bratislava : Veda, Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie vied, 1998. – Т. 1–3.

3. Melicherčík, A. Slovensky folklór : chrestomatia / A. Melicherčík. – Bratislava : V-vo Slovenskej akadémie vied, 1959. – 796 s.

4. Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry ; edit. R. Stoličná. – Bratislava : Veda, Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie vied, 2000. – 383 s.

М.И. Шелоник (Брест, Беларусь)

«МЕСТЬ МОСКВЫ» АВТОРУ И ГЕРОЯМ ПЬЕСЫ «ТРИ СЕСТРЫ» А.П. ЧЕХОВА

Древняя матушка-Москва – город многих русских классиков. Можно говорить о Москве Грибоедова, Пушкина, Островского, Достоевского, Цветаевой... Кого-то из великих писателей она «приняла», а кто-то, как Достоевский, Гоголь, переселили своих героев в Петербург. Особое место занял этот город в жизни А.П. Чехова.

Будущий писатель стремился поскорее распрощаться с Таганрогом и воссоединиться с семьей, поступить на медицинский факультет Московского университета. Москва и подмосковное Мелихово стали второй родиной Чехова. Будучи больным в Ялте, он всем сердцем хотел быть в Москве, с женой, среди артистов Московского художественного театра. Чеховские письма в Москву из Ялты передают его душевный порыв быть в Москве.

В 1899 году Московский художественный театр, на сцене которого с триумфом прошла «Чайка», приехал со своими спектаклями в Ялту. С большим успехом прошла пьеса «Дядя Ваня» в ялтинском театре. Встреча с трупой любимого театра побудила Чехова вернуться к драматургии. Две последние его пьесы – «Три сестры» (1901) и «Вишневый сад» (1903) написаны специально для художественного. Советы, рекомендации, размышления драматурга «летели» из Ялты в Москву, когда пьесы готовились к постановке.

На протяжении целого года Чехов писал, переделывал, сомневался, работая над текстом «Трех сестер».

28 сентября 1900 г. из Ялты – жене: « /.../ Ах, какая тебе роль в «Трех сестрах»! Какая роль! /.../ в этом сезоне «Трех сестер не дам, пусть пьеса полежит немножко, взопреет, или, как говорят купчихи про пирог, когда подают его на стол, – пусть вздохнет...»

Несколько оправдываясь, зная, как ждут его пьесу, сообщает В.Ф. Комиссаржевской, что «Три сестры» уже готовы, но будущее их, по крайней мере ближайшее, покрыто для меня мраком неизвестности. Пьеса вышла скучная, тягучая, неудобная; говорю – неудобная, потому что в ней, например, 4 героини и настроение, как говорят, мрачней мрачного» (13 ноября 1900 г.). Но драматург ничего не переделывал, не украшал для публики «неудобную» пьесу. В письме А.М. Горькому от 16 октября 1900 года Чехов сообщил: «Можете себе представить, написал пьесу. Но так как она пойдет не теперь, а лишь в будущем сезоне, то я не переписывал ее начисто. Пусть так полежит. Ужасно трудно было писать «Трех сестер». Ведь три героини, каждая должна быть на свой образец, и все три – генеральские дочери. Действие происходит в провинциальном городе, вроде Перьми...» В декабре 1900 года, переписывая текст «Трех сестер», А. Чехов сообщает О.Л. Книппер: «Переписываю свою пьесу и удивляюсь, как я мог написать сию штуку, для чего написать?...»

Писатель воплотил в пьесе свои уже сложившиеся драматургические принципы. В «Трех сестрах» основная чеховская тема «ориентирования» человека в жизни звучит отчетливо на протяжении всего действия, повторяется почти каждым героем – в размышлениях, спорах или поступках.

Несколько оживляется драматург, увидев первые отклики. Письмо О.Л. Книппер от 16 марта 1901 г., Ялта: «Сегодня вдруг получаю «Русского инвалида», специально военную газету, и вдруг там рецензия «Трех сестер». /.../ Ничего, хвалит и ошибок с военной стороны не находит».

Текст пьесы был впервые напечатан в журнале «Русская мысль» во втором номере за 1901 год. Герои пьесы живут далеко от Москвы, в провинциальном городе (из письма Чехова М. Горькому – «вроде Перьми»). Давно живут, более десяти лет. Но корни не пустили, а все как будто на чемоданах сидят. Настоящее ненавидят, боятся, потому что неукорененность начинает оборачиваться трагедией. «Подлинная, реально текущая мимо них жизнь кажется им чужой, извращенной, неправильной». А за упорное нежелание ассимилироваться,

интегрироваться в окружающую жизнь действительность мстит героиням так же, как мстила она самому драматургу, вынужденному жить в опостылевшей Ялте, вдалеке от любимой Москвы.

Вдумчивый читатель, исследователь творчества Чехова, режиссеры- постановщики пьесы прекрасно понимали, что в призывах «В Москву, в Москву!» явственно слышится и авторский голос. Чехов поясняет это 21 ноября 1903 года в письмах жене: «В Москву, в Москву! Это говорят уже не «Три сестры, а один муж». Муж, который тосковал по Москве. Не случайно на «Московской улице» Федотик регулярно покупает безделушки для Ирины. В рассказе «Невеста», написанном за год до смерти, Чехов поселяет молодых на «Московской улице, и даже чай Саша пьет «по-московски» [1; 10, 205]. Безусловно, Чехов хорошо знал о московской жизни героев А.Островского. Москва и Замоскворечье были местом обитания многих героев драматурга Островского, предметом их рассказов. О том, что пьеса «Гроза» была внимательно изучена Чеховым, можно судить по тому, что в рассказе «Тайный советник» (1886) учитель тоже поет, как и Кулигин, «Среди долины ровныя» [1; 5, 135].

Чеховские сестры полтора десятилетия прожили вдали от Москвы, не смогли пустить корни, и город мстит, принижая обожаемую ими Москву. Вспомним «Грозу» Островского. Страница Феклуша весьма нелицеприятно говорит о Москве, рассказывает как о местопребывании самого дьявола: «Вот хоть бы в Москве: бегают народ взад и вперед неизвестно зачем. Вот она суета то и есть /.../. Суета-то ведь она вроде туману бывает. Вот у вас в этакой прекрасный вечер редко кто и за ворота-то выдет посидеть; а в Москве-то теперь гульбища да игрища, а по улицам-то индо грохот идет, стон стоит /.../ огненного змия стали запрягать: все, видишь, для ради скорости» [2; 1, 368]. Кроме странницы Феклуши, есть еще одна очевидная деталь, связывающая две знаковые пьесы. С уверенностью можно предположить (ведь у Чехова не может быть ничего случайного), что фамилии двух героев почти точно фонетически совпадают неспроста: Кулигин – Кулыгин! Герой Островского поет старинную песню, цитирует Ломоносова и Державина, о нем Кудряш прямо говорит: «Ты у нас антик, химик!» [2; 1, 343]. Чеховский Кулыгин цитирует древних античных авторов, а Феропонт пересказывает с чужих слов «миф» провинциального города: «А в Москве, в управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то купцы ели блины; один который съел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не упомяну. /.../ И тот же подрядчик сказывал – может, и врет, – будто поперек всей Москвы канат протянут» [1; 13, 142].

Пустые, ничего не значащие байки, только навевают тоску на главного героя Андрея Прозорова. Феропонт, который в Москве никогда не был, в глазах Андрея принижает Москву, но тот мечтательно говорит: «Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий» [1; 13, 142]. Что говорить о старике Феропонте, если Соленый в споре с Андреем, учившимся в Москве, утверждает, что там «два университета» [1; 13, 152]. После этого все бредни Феропонта воспринимаются совсем иначе, и мы уже не удивляемся любой сказочной мифологической гиперболе: «Феропонт (подавая бумагу). Сейчас швейцар из казенной палаты сказывал... Будто, говорит, зимой в Петербурге мороз был в двести градусов. /.../ Две тысячи людей померло будто. Народ, говорит, ужасался. Не то в Петербурге, не то в Москве – не упомяну» [1; 13, 182]. Простая наивность Феропонта передает авторское пренебрежение к провинции, где только и умеют говорить о каких-то слухах, бредовых случаях.

Чехов смертельно ненавидел провинцию и свое отношение к ней вложил в уста доктора: «Вообще жизнь люблю, но нашу жизнь уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу и презираю ее всеми силами моей души» [1; 13, 83]. С чем только не сравнивал свою провинциальную ялтинскую жизнь Чехов. Не случайно 3 декабря 1899 года в письме к брату, уговаривая того жить только в Москве, он обратился к «демонологической» метафоре: «Провинция затягивает нервных людей, отсасывает у них крылья». Москва остается недостижимым сакральным центром, к которому стремятся сестры, вынужденные прозябать на периферии. И город в «Трех сестрах» – не просто глухая провинция, из которой «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь», а место российской глуши, где на дух не переносят приезжих. Особенно если они грамотные, порядочные и имеют душу. Проследим, как в авторской лексике омертвляются души в провинции:

«Ольга. /.../ я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость» [1; 13, 120].

«Вершинин. Само собой разумеется, вам не победить окружающей темной массы; в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в сто тысячной толпе, вас заглушит жизнь» [1; 13, 131].

«Ирина. У нас, трех сестер, жизнь не была еще прекрасной, она заглушила нас, как сорная трава...» [1; 13, 131]. Сказанные Вершининым утешающие слова не трогают Машу: «...через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной» [13, 131]. Утративший иллюзии Андрей Прозоров опровергает утешительные доводы Вершинина: «Город наш существует уже двести лет, в нем 100 тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему. Только едят, пьют, спят, а потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством. И искра Божья гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери» [1; 13, 182–183].

Божья искра может вспыхнуть при упоминании о Москве. И равнодушным к тем, кто не хочет принимать его законов, такой «город» долго не будет. Героини Чехова вспоминают о Боге машинально, лишь в междометных восклицаниях. Можно судить о безбожно поступающей Наташе, устанавливающей свои порядки в доме Прозоровых. Чеховедами много написано о победе Наташи над сестрами, приведены доводы в оправдание и объяснение их бессилия и беспомощности. Менее известно суждение П.М. Ершова: «У трех сестер Прозоровых деликатность – доминанта жизни. Им не чужды и все другие нормальные человеческие потребности, в том числе и духовные. Но деликатность преобладает над всем. Они не могут отказаться от нее ни при каких обстоятельствах. Деликатность вынуждает их всегда и во всем уступать. Это приводит комическое течение сюжета к драматическому финалу и торжеству Наташи, свободной от мании деликатности и занятой практическими делами. Деликатности предоставлена свобода в заоблачных местах. Деликатность как самоцель смешна, как смешно применение средств, очевидно не соответствующих цели» [3, 306].

Деликатность и любовь не могли повлиять на судьбу семьи Прозоровых. Их человеческое стремление оказывается несбыточной мечтой. Жизнь безвременно старит, выматывает, труд не может принести удовлетворения, и они пытаются создать хотя бы иллюзию счастья. Мечтает о замужестве как о счастье Ольга, поэтому Ирина решает соединить свою жизнь с Тузенбахом. Однако иллюзия остается иллюзией. Сомнительно, да и недолговечно счастье Маши с Вершининым. Ничего не меняется в жизни Ольги, разве только то, что она нехотя становится начальницей гимназии. Верно отметил А.Чудаков: «Героиня может стать начальницей, другая – работать на телеграфе, собираться замуж, герой – из секретарей земской управы стать ее членом, но все эти обычные события нисколько не влияют на постоянный мотив «В Москву!», неосуществимость которого никак не мотивирована» [4, 312].

Чехов показывает превращение застенчивой, недалекой девицы в деспота, в злую и наглую хищницу. Воцарение ее в доме, постепенное вытеснение сестер и Андрея, установление своих порядков (изгнание престарелой няньки Анфисы и др.) дано как торжество пошлого, страшного мещанского мира. В этом мире на каком-то отрезке времени твердо закрепились бездушие и алчность. В первом действии у Наташи «плачущий тон», а в четвертом она кричит: «Молчать!» – и представляет собой реальную угрозу окружающим. Воцарению и полной победе Наташи сопутствуют смерть Тузенбаха, окончательное падение Андрея, полностью определяется трагическое положение сестер. Загублен талант Андрея, в который так верили сестры. Перед нами человек, попавший дома под каблук мещанки жены, а на службе – под начало ее любовника. Это трагедия человека, ставшего жертвой обстоятельств. Но Чехов показывает, что главная причина заключена в нем самом, в дряблости, никчемности его природы. Падение Андрея начинается со смерти его отца. Став свободным от отцовской опеки, герой стал быстро опускаться. Женитьба на Наташе была первым пунктом крушения иллюзий сестер в отношении брата. Далее все «покатилось вниз»: служба в земстве, карты и все прочее. Редкие моменты просветления, покаяния не изменяют и уже никогда не изменят его жизнь. Чебутыкин в одну из минут просветления советует Андрею: «Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше» [1; 13, 173]. Но Андрей не следует этому совету и в финале пьесы предстает перед нами с колясочкой, в которой по приказу Наташи везет Бобика.

Если Прозоровы живут мечтой о Москве, где на Малой Басманной они родились и выросли, то Наташа ни о чем подобном не думает. Вкусив плоды свободы, поднявшись из

низов наверх, отвоевав для своих детей теплое место наверху, уже никогда не согласится вернуться в исходное положение. Приземленная, крепко устоявшаяся и укоренившаяся на земле, Наташа противопоставляет сестрам как представительницам совсем иной, эфемерной и неосозанной стихии. Не случайно через всю пьесу проходит, многократно повторяясь, образ белых птиц. Ирина: «Скажите мне, отчего я так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо, и носятся большие белые птицы. Отчего это? Отчего?» И если это просто «большие белые птицы» [1; 13, 123], то позже возникает образ «перелетных птиц», что в символическом отношении далеко не одно и то же: «Маша. /.../ А уже летят перелетные птицы... (Глядит вверх). Лебеди, или гуси... Милые мои, счастливые мои...» [1; 13, 178].

Оказывается, счастье может быть в неукорененности, в возможности или способности в любой момент сняться с насиженного места. Ведь и Ирина говорит о том же: «У меня вдруг точно крылья выросли на душе, я повеселела, стало мне легко, и опять захотелось работать, работать...» [1; 13, 176].

«Трагедия чеховских людей от неукорененности в настоящем, которое они ненавидят или которого боятся», – пишут П. Вайль и А. Генис [6].

Можно предположить: сестры – птицы, Наташа – «шаршавое животное». Побеждает не мечта с «высоким небом» и «белыми птицами», а приземленное с его «запахами» и «цветочками». Зримо ощущается, как в нужный момент у Наташи автоматически включаются ее «животные инстинкты», и она, не задумываясь, вступает «на тропу войны», а сестры Прозоровы, чаще вглядывающиеся в небо, заведомо проигрывают в этом единоборстве. Характерно, что Наташа ни разу не говорит о любви к своему ребенку, и у читателя при его имени – Бобик – ни разу не возникает желания отождествить ребенка с человеческим существом.

Наташа демонстрирует социальную, агрессивную хищническую сущность захватчицы территориального и жизненного пространства, которой сестры бессильны противостоять и изначально обречены на поражение. Наташа и ее дети в конце концов полностью захватят весь дом: «Право, если ты не переберешься вниз, то мы всегда будем ссориться» [1; 13, 160]. В данном случае важнее не сам дом, а именно верх как более важное в пространственной иерархии место, а сестер «спустят» «вниз», а позже – вообще вон из дома.

Остался дом, в который противно заходить. Ирина, по-видимому, все-таки переселилась вниз, жалуется: «/.../ мне скучно, нечего делать, и ненавистна комната, в которой живу...» [1; 13, 176]. Осквернено и отвоевано пространство в доме и у Маши: «Не пойду я туда. Я в дом уже не хожу, и не пойду...» [1; 13, 178]. А вначале, по словам Вершинина, это была «чудесная квартира» [1; 13, 132], было «хорошо здесь жить» [1; 13, 128]. Жили и мечтали о Москве. Воспитанные, гуманные, образованные Прозоровы. Их возмущала грубость и несправедливость, которые пришли в их дом вместе с воцарившейся Наташей. Крушение «дома» – семьи, мечты, надежды – вызывает сочувственный отклик. Но горячее желание «В Москву!» – «это прежде всего иносказание – своеобразное выражение горячего желания сестер вырваться из засасывающего их гнилого болота» [5, 424]. Согласимся с известным чеховедом, что именно Москва должна была «оказаться каким-то чудесным спасением от всех зол, местом, где все само по себе разрешится и сестры обретут счастье и удовлетворение жизнью. Понимают ли это сестры? /.../ Может, в глубине души и понимают, почему и не делают в этом направлении никаких практических шагов» [5, 424].

Чехов показал и свое горячее стремление в Москву, неудовлетворенность окружающей несправедливостью. Как врач понимал: никогда ему постоянно не жить в Москве. Три сестры и три значительных для человека географических места: Таганрог – Москва – Ялта. Были и другие, но к концу жизни писателя именно эти города были особо значимыми (об этом писали А. Чудаков, Г. Бердников, В. Седегов, М. Семанова и др.). «Месть» Москвы или «месть жизни» оставляет сестер в провинции, автору «разрешает» бывать лишь наездами? Но главный вывод в том, что в начале XX века в творчестве Чехова глубже и острее «стало чувство неудовлетворенности жизнью, непримиримее обнаружился конфликт человека с пошлостью и несправедливостью житейской обыденщины. Никогда до этого Чехову-драматургу не удавалось столь ярко нарисовать серую повседневность как источник глубочайших драматических коллизий, с такой силой и убедительностью показать несправедливость и античеловечность самих основ «нормального» обычного течения жизни. Отсюда возросшая тоска по новой жизни, страстное желание узнать, понять завтрашний день, осмыслить свою жизнь, уже сегодня построить ее разумнее, лучше» [5, 426].

Литература

1. Чехов, А.П. Полн. собр. соч. : в 30 т. / А.П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983.
2. Островский, А.Н. Соч. : в 3 т. / А.Н. Островский ; сост., вступ. ст. и коммент. В.Я. Лакшин. – М. : Худож. лит., 1983.
3. Ершов, П.М. Духовность в искусстве / П.М. Ершов // Происхождение духовности / П.В. Симонов, П.М. Ершов, Ю.П. Вяземский.– М. : Наука, 1989.
4. Чудаков, А.П. Мир Чехова : Возникновение и утверждение / А.П. Чудаков. – М. : Сов. писатель, 1986.
5. Бердников, Г.П. А.П. Чехов. Идеи и творческие искания / Г.П. Бердников. – М. : Худож. лит., 1984.
6. Вайль, П. Русская речь / П. Вайль, А. Генис // Независимая газета. – 1991.
7. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – М. : Наука, 1971.

И.И. Шпаковский (Минск, Беларусь)

ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ НОВЕЛЛЫ

Развитие структурно-жанровых форм современной новеллы определяет две явственно проявившиеся тенденции: с одной стороны, двоякий, итоговый и, одновременно, переломный характер эпохи, то, что в нашем мире «время сломало свой сустав» (В. Шекспир), обуславливает устремленность новеллистов к исследованию характера на фоне исторической перспективы, к познанию связей человеческих судеб с магистральными направлениями социально-исторического развития, с другой – тяготение их к скрупулезному исследованию напряженнейших внутриличностных коллизий, тончайших психологических процессов. При этом современная новелла не может быть традиционно ограничена «сюжетными» или «психологическими» определителями: с одной стороны, обладая всеми признаками «сюжетности», она таит в себе колоссальный психологический потенциал, с другой – психологический анализ, сосредотачиваясь на кульминационных моментах внутриличностных перипетий, становится поистине новеллистически остросюжетным.

Ренессансную новеллу, как и новеллу эпохи романтизма, можно признать своеобразными «жанровыми матрицами», из которых в дальнейшем по ходу взаимодействия различных художественных методов, типов художественного сознания и национально-культурных традиций развиваются разнообразные жанровые конструкции. Вполне репродуцируются в своих основных структурно-жанровых признаках на художественную практику Возрождения и романтизма современная новелла «действенной» активности героя («новелла действия»): по всем правилам новеллистического искусства структуру сюжета в ней определяют резкие антитезы и метаморфозы, «завершенность смысла» (Л. Тик), концентрированный характер конфликта, обязательность поворотного пункта (Wendepunkt) и неожиданного финала (Point), когда читатель вынужден кардинально переосмыслить все описываемые события. Романтическое мировосприятие органически связано с мистическим, поэтому наиболее наглядно просматривается типологическая близость жанровых структур романтической (или готической) новеллы в ее классическом варианте и новеллы современной, несмотря на неоспоримую ее «модерность», когда авторы прибегают к захватывающей игре с иррациональным, к поэтике «чудесного», эстетизации inferнального, смыканию мифического с живым образом действительности. В большинстве случаев речь идет не столько о диахронных контактно-генетических связях, рецепциях и подражаниях, сколько об аналогиях и типологических схождениях эстетических функций и структурно-жанровых особенностей: историческое русло жанровой традиции параболитично и «архаичные» черты новеллы, которые когда-то обеспечивали бытие жанра, возвращаются, «перефразируясь» в новом литературно-историческом контексте.

Чаще всего, введение ситуаций, невозможных с точки зрения общепринятых представлений о жизни, выглядит как демонстративное возражение против поверхностного, механистического моделирования мира, близкого к плоскому натурализму, как форма «остранения» (В. Шкловский), призванная разрушить автоматизм бездумного, обыденного мировосприятия, а также представления «небывалости» нашей поворотной эпохи. Резкая деформация жизненных явлений обладает важным качеством интенциональности – побуждает читателя на поиск возможностей общественного и индивидуального бытия за границами тех, которые предлагает окружающая действительность. Парадоксально, но «копирование» скучной

будничности с помощью гротеска, переплетение карнавально-шутовского и серьезного, сатирического и проникновенно-лирического, остросовременного и общечеловеческого порой оказывается самым верным способом описать объективную реальность, показать ее истинные пропорции. К тому же экзотические творческие решения, сюрреалистические или постмодернистские «игры» позволяют преодолеть образно-художественную монотонность традиционного бытописания, обновить и активизировать образное слово.

«Отрицание» классической традиции образотворчества (воссоздание пластически зримых, психологически объемных характеров), переход от наглядного изображения явлений действительности к выявлению их типологической основы позволяют максимально резко и выпукло отразить глубинную суть и подлинную логику мироустройства вообще и сложнейших процессов современности в частности, увидеть человека не бытовым, но бытийным взглядом. Новелла при этом приобретает отчетливую притчевую интонацию, аллегорическую форму внутреннего, скрытого за оболочкой конкретно-исторических привязок философского спора. «Освобождением» психологических состояний от характеров и апелляция не столько к экзистенции человека, сколько к экзистенции массы, подчинением динамики мыслеобразов «регулирующей норме» генеральной идеи часто ведет к хроническому недостатку наглядных деталей и подробностей, прорехам в образной ткани повествования и особой категоричности назидательного напутствия (в определенной степени это свойственно и канонической жанровой форме романской новеллы). Крайним своим выражением эта тенденция имеет создание откровенно спроектированного по уже известным лекалам, выключенного из конкретно-исторических зависимостей сюжета, «ходульных» героев, образы которых складываются из омертвевших кристаллов типологического – «сверхтипов», «стереотипов», «архетипов» и т.д.

В современной новелле часто «чуждое» и связанная с ним символика своим источником имеет «низшую мифологию», сказочные мотивы. Взаимообогащение новеллистической и сказочной поэтики имеет давнюю жанрово-генетическую традицию. Так, для немецких романтиков (Тик, Новалис, Арним, Шамиссо, Гримм и др.) именно литературная сказка, связанная с народным творчеством, была воплощением сути «естественного», «природного» поэтического творчества. По большому счету, фантастическая демонология немецких романтиков и современных новеллистов источниками имеют генетически родственные варианты общеевропейских фольклорных сюжетов. Естественно, что авторы расставляют свои акценты, учитывая специфику национального менталитета и веяния времени. Так, современные новеллисты часто преобразуют прагматический в своей основе дискурс народной былички (залогом победы над нечистой силой является умение вести себя с нею) в особый художественный мир, где человек оказывается бессилён перед космическим злом, где отчаяние, боль, горе – не «нарушение правил», а норма. Как правило, сказочная канва воссоздается не в своей отправной форме, и при всей конструктивной значимости структурно-жанровых примет сказки, интенсивности «вживления» народно-мифологического культурного пласта сюжет таких новелл содержит возможность «выхода» в реальный мир, а главное, невероятность ситуации не отменяет естественность психологических мотивировок поведения в ней героя. Чтобы полнее выявить именно реалистический характер психологических наполнителей образа, авторы, например, идут по пути предельного «осовременивания» сказочной демонологии или настолько смыкают мифическое с живым образом действительности, что читатель начинает воспринимать сказочную архаику как моменты повседневного бытия современного человека. «Транспонирование» сказочных смыслов на язык обыденной реальности не только «вооружает» читателя шкалой народных норм нравственности, но и придает образам «многослойность», особый «миромоделирующий» характер. Таким образом, речь идет не об обновлении жанровой формы сказки, но о метаформообразующих реминисценциях ее во вновь продуцируемых текстах, проникновении в структуру новеллы поэтической условности и элементов сказочного стиля, т.е. о новеллах с фантастической «подсветкой», которая, с одной стороны, призвана ярче высветлить истинную картину конкретно-исторической действительности, с другой – становится способом вхождения в сферу философской мысли, онтологической сути человеческой природы.

Явные следы романтической поэтики можно увидеть и в новеллах, отображающих не уравновешенную действительность, но поток жизни на переломе, прихотливые повороты судьбы, таинственную игру обстоятельств, коллизии экстраординарного характера, из странности и неразгаданности которых формируется «тайна» – главный двигатель развития сюжета. Кульминация таких новелл может содержать то, что П. Гейзе называл «новеллистическим соколом», однако, как правило, вопреки новеллистическим жанровым

канонам развязка конфликтной ситуации представляет итог прежде всего интенсивной духовной деятельности героя (в финале он оказывается в психологическом «измерении» противоположном начальному), т.е. целиком находится в сфере событий «внутреннего» порядка, а не фабульного ряда. Правда, общие особенности поэтики романтизма обуславливают специфичность психологического анализа – он краток, резок, представляет скорее абрисы внутреннего состояния героев.

Более объемное психологическое наполнение характеров представлено в новеллах, авторы которых прибегают к реалистическим принципам типизации характеров («саморазвитие») и прямооценочное авторское описание психологических коллизий заменяют безапелляционным углублением в самоанализ героя. Острота событий становится уже не столько предметом художественного познания, сколько средством обнаружения трагической неразрешимости нравственно-психологических коллизий. Такое активное взаимопроникновение острособытийных обстоятельств и внутреннее «переживание» их героем более всего присуще военной и «лагерной» новеллистике: с одной стороны, новеллистический способ повествования, как никакой другой, подходит для изображения переменчивой фронтовой или лагерной судьбы, с другой – «сгущенность» и бесповоротность поведения человека на пределе его возможностей, в ситуации на грани жизни и смерти позволяет раскрыть самое сокровенное в нем, вершить суд самый строгий, отвергающий всякую относительность.

Если авторы «новелл действия» выходят, так сказать, на первую ступень углубления в психологический анализ, то стремление новеллистов к углубленному воспроизведению подлинной диалектичности внутренней жизни личности на «молекулярном» уровне определяет структурно-жанровые особенности новеллы «внутреннего приключения» («новелла состояния»). Ее жанровая структура определяется полным смещением сюжетного акцента с событийности на вызванные событием переживания. Она сохраняет «новеллистическое ядро» (А.А. Реформатский), правда, уже с содержательным наполнением, направленным в сторону психологического анализа, строится все по тому же принципу «неслышаности происшествия» (Гете). Другое дело, что «происшествие» это переносится во внутриличностный ряд и обладает прежде всего нравственно-этической продуктивностью: обуславливаемый им сюжетобразующий конфликт может и не вести к нарушению размеренного течения жизни героев, но всегда с необходимостью предопределяет коренную перестройку их внутреннего мира. Главным событием в «новелле состояния» становятся не радикальные изменения в судьбе героев, но напряженные перипетии их сложной духовной деятельности. Если конструктивно-содержательную суть «новеллы действия» определяет констатация противоречий в окружающем мире, то «новеллы состояния» – напряженный внутренний поиск героем утраченной целостности «я» и мира, преодоление болезненной нетождественности внутреннего и внешнего существования. Все это вовсе не знаменует разрыв с традицией – собственно, «приключение» как один из основных и универсальнейших элементов новеллистического сюжета, не исчезает, а только меняет свои характеристики: если в «новелле действия» связано оно, как правило, с драмой социальной судьбы, имеет форму нарушения обычного движения жизни, в ходе которого происходит столкновение героя с действительностью, выявляющее как «сущность» его личности, так и «сущность» действительности, то в основе «новеллы состояния» лежат коллизии духовно-нравственного порядка, связанные с «драмой сознания», противоборством чувств – неустойчивых, текучих, пограничных, готовых обернуться своей противоположностью. Причем «внутреннее движение» сюжета устремлено не столько к разрешению нравственно-психологического конфликта, сколько к максимально полному его выявлению. Поэтому иногда в новелле лишь воссоздается атмосфера основного жизненного конфликта, но непосредственная конфликтная ситуация находится за пределами повествования: самым важным оказывается не последовательное разрешение противоречий, конец пути, а сам путь, само погружение в глубь психологических состояний, часто – «рубежного сознания».

Переключение действия в сферу сознания героя, «освоение» ситуаций, по сути, антифабульных, не ведет к «провалам» в развитии сюжета: в такой, так называемой, «бессобытийной» системе повествования новеллистический эффект создается за счет особой выразительности в передаче общей «атмосферы» характера, остросюжетности «внутреннего приключения», т.е. максимальной обостренности и интенсивности внутриличностных коллизий, представлению их на пике напряженности как исключительно драматических событий.

Г.М. Юстинская (Минск, Беларусь)

ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ЦЕЛОСТНОМУ АНАЛИЗУ ЛИРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ

В методике преподавания литературы оговорены ведущие принципы школьного литературного анализа. Наиболее полно и четко они определены для 9–11 классов. Исходя из специфики школьного литературного анализа в 5–7 классах, для решения данной проблемы считаем целесообразным внести необходимые уточнения и дополнения.

В литературоведении принято считать анализ «объяснением» (В.И. Тюпа) [1], «осознанием стилевых закономерностей текста» (М.М. Гиршман) [2], «связыванием», «систематизацией» и «обобщением различных компонентов художественного произведения» (В.Е. Хализев) [3], «разбором» текста (М.Л. Гаспаров) [4], рассмотрением внутренней структуры произведения как органического целого (Ю.М. Лотман) [5].

Поскольку литературное образование преследует цель воспитать читателей-учеников, способных к творческой перцептивной деятельности, ведущим компонентом литературного развития обозначим опыт читательской деятельности, «воплощающийся в умении анализировать художественное произведение как умение творческом, способствующем полноценному восприятию прочитанного» [6, 72].

Приняв во внимание установленные ученым-методистом М.П. Воюшиной [6] методические условия, способствующие продвижению учащихся в литературном развитии, выделим методические требования к анализу лирических произведений, соблюдение которых способствует осуществлению полноценной аналитической деятельности учащихся:

- постановка учебной задачи, преследующей цель вызвать потребность в анализе лирического текста;
- построение анализа поэтического текста на основе целостного подхода к лирическому произведению, при котором каждый его компонент рассматривается в единстве формы и содержания как часть художественного целого;
- формирование аналитических умений, ориентированных на зону ближайшего развития учащихся и осуществляемых в единстве с формированием литературоведческих понятий, и установление взаимосвязи между ними;
- формирование у учащихся первичного восприятия лирического произведения и опора на него в процессе анализа;
- использование различных приемов анализа текста и обучение им учащихся в зависимости от жанра и от индивидуальных особенностей изучаемого произведения;
- опора на ассоциативное мышление учащихся (читательское мышление ассоциативно), позволяющее более широко использовать свойства сознания учащихся, расширяя систему связей искусства, культуры, жизни;
- развитие эмоциональной сферы личности, формирование у учащихся ценностных ориентиров на основе постижения авторской позиции;
- нацеленность анализа на осознанность и выразительность чтения, использование выразительного чтения в качестве приема анализа текста.

Изучив достижения методики и литературоведения в области аналитического исследования художественных произведений, выделим ведущие принципы анализа лирических произведений: учет родовой и жанровой специфики произведения, его художественного своеобразия; целостность; единство формы и содержания; опора на целостное восприятие прочитанного; учет возрастных и индивидуальных особенностей восприятия прочитанного; рефлексивность (неотделимость понимания текста от самопонимания воспринимающего); синтез и др.

Являясь необходимым звеном любого мыслительного процесса и основой всякого восприятия, ассоциативный принцип играет существенную роль в процессе аналитической деятельности учащихся. Формируясь на основе памяти, художественного воображения, интуиции, ассоциативная образность может пронизывать все уровни внутренней структуры текста стихотворений: низшие (метрико-ритмические и фонологические) и высшие (лексические, композиционные, сюжетные). В зависимости от этого мы говорим о существовании определенных типов ассоциативной образности: экспрессивно-смысловой, фонетической (звуковой), зрительной (живописной), символической и т.д., о выделении тех или иных художественных находок, авторских решений, которые можно заметить только через

призму какого-то конкретного приема: метафоры, метонимии, символа, какого-то определенного способа создания подтекста. Широкое обращение к тропам обусловлено возможностью создать с их помощью предельно емкий, многозначный поэтический образ.

Рассмотрим, к примеру, фрагменты анализа стихотворения Н.А. Некрасова «Похороны», сопровождающегося проблемными вопросами, литературными задачами и заданиями.

Почему стихотворение Н.А. Некрасова «Похороны» так же, как и многие другие, стало народной песней? Чем оно близко народной душе?

От чьего лица ведется повествование? (*Повествование ведется от первого лица, от имени всех сельчан*).

Что так тяжело переживают сельчане? (*Сострадание к самоубийце, понимание греха, неприязнь к казенному дознанию*).

С какой целью автор употребляет такую форму глаголов, как «шлялся», «затерялся», «приключилась», «колыхался», «опускался», выражение «не знавали вовек»? (*Близость к народному просторечию*).

Почему автор употребляет слово «деньжонки», а не «деньги»? (*Автор подчеркивает невозможность для крестьян собрать большие деньги, поэтому поэт пишет только о «деньжонках», которые наскребли сельчане*).

Какой смысловой оттенок придает второму четверостишию использование слов «тошнехонько», «скорехонько»? (*Селяне понимают неправильность происходящего: «И велел где-нибудь закопать», «Хоронить молодого стрелка, / Без церковного пенья, без ладана, / Без всего, чем могила крепка... / Без попов!...», но сопротивляться обстоятельствам нет возможности. Крестьяне готовы оплакивать чужую смерть, как смерть близкого человека*).

Где еще вы встречали выражение «нежданно-негаданно»? Почему его употребляет автор? (*Преимущественно в сказках, где часто беда приключается внезапно*).

Объясните переносное значение выражения «Без всего, чем могила крепка...» (*Русский народ оберегает свою веру, свято чтит обычаи и традиции своих предков*).

Почему все предложения второго четверостишия восклицательные? (*Чтобы подчеркнуть глубину боли и горя, охвативших селян*).

О чем говорит многоточие в конце четвертого четверостишия? (*О безмерном горе за чужую жизнь, «неправильно» оборванную*).

Какую поддержку оказала природа людям? (*Помогла провести церемонию прощания с чужим стрелком по человеческим законам: «Только солнышко знойное, / Вместо ярого воску свечи, / На лицо непробудно-спокойное / Не скупясь наводило лучи»*).

О чем это говорит? (*О единстве человека и природы*).

Прочитайте строки, раскрывающие доброе сердце русского человека. («*Покрестились и подняли вой... / Мать о сыне рекой разливаются...*»).

Каково авторское отношение к жителям села? (*Глубоко сочувствует горюющим селянам, гордится их душевными качествами*).

Осуждает ли русский народ стрелка? (*Не осуждает, а жалеет: «Успокоился бедный стрелок»*).

Какие вопросы волнуют рассказчиков, размышляющих о судьбе стрелка? («*Что тебя доконало, сердешного? / Ты за что свою душу сгубил?*»).

Выразительно прочитайте строки, посвященные описанию молодого стрелка. Какие качества характера отмечает в нем автор? (*Его внимательное отношение к людям, щедрость и чуткость*).

Почему люди обращаются к нему «дружок»? (*Многие могли бы оказаться на его месте*).

Какое обещание дают крестьяне молодому стрелку? («*Мы дойдем, повестим твою милую: / Может быть, и придет любя, / И поплачет она над могилою, / И расскажем мы ей про тебя*»).

Почему автор говорит о «вечной» памяти? (*Для человека важно, чтобы о нем помнили, чтобы его любили и ждали. Ни одна могила не должна остаться забытой и брошенной*).

Предположите, будут ли вспоминать селяне стрелка? (*Будут вспоминать с сердечной теплотой и жалостью*).

Какими чувствами проникнут этот отрывок стихотворения? (*Пониманием, прощением и пожеланием успокоения: «Почивай! Бог тебе судия»*).

Докажите, что автор пытается разгадать причину «вольной кончины» молодого человека, хотя и понимает невозможность «дознания» (*«Кто дознает, какую кручину / Надрывалось сердце твое...»*).

Какие изобразительно-выразительные средства использует автор? (*Эпитеты, метафоры*). Приведите примеры эпитетов и объясните их роль: *«небогатое село», «высокие хлеба», «беда страшная», «голова бесшабашная», «чужой человек», «солнышко знойное», «лицо непробудно-спокойное», «высокая рожь», «ярый воск свечи», «хлебородными нивами», «большие плакучие ивы»*. Приведите примеры метафор и объясните их роль: *«Горе горькое по свету шлялося / И на нас невзначай набрело», «Мать о сыне рекой разливается»*.

С какой целью автор использует прием повтора поэтических строк в начале и в конце стихотворения (кольцевая композиция)? (*Автор уверен, что могилка не останется одинокой: «Будут песни к нему хороводные / Из села по заре долетать, / Будут нивы ему хлебородные / Безгреховные сны навевать...»* Автором утверждается мысль о гармонии в жизни природы и человека).

С какой интонацией следует читать последние четверостишия? (*Надо читать спокойным, слегка приглушенным тоном*).

О чем говорит многоточие в конце стихотворения? (*О том, что жизнь продолжается*).

Как интонационно выделить многоточие в конце стихотворения? (*Чтобы выделить многоточие, не следует к концу фразы понижать тон*).

Как всего одна печальная история, о которой повествуется в стихотворении, передает нам историю тяжелой жизни русского народа?

Таким образом, чем глубже воспринято учащимися прочитанное произведение, тем большее влияние оно оказывает на личность ученика. Противоречие между уровнем восприятия, углубленным в процессе анализа, и потенциалом смысла художественного произведения является источником литературного развития учащихся.

Литература

1. Тюпа, В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии / В.И. Тюпа. – Красноярск : Изд-во КГУ, 1987. – 144 с.
2. Гиршман, М.М. Литературное произведение / М.М. Гиршман. – 2-е изд., доп. – М. : Языки славянской культуры (А. Кошелев), 2007. – 555 с.
3. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 1999. – 378 с.
4. Гаспаров, М.Л. Избр. тр. : в 2 т. / М.Л. Гаспаров. – М. : Яз. рус. культуры, 1997. – Т. 2 : О стихах. – 504 с.
5. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
6. Суворова, Е.П. Формирование интеллектуально-речевой и читательской культуры школьников: междисциплинарный подход : науч.-методич. пособие / Е.П. Суворова, М.П. Воюшина, Е.А. Купирова. – СПб. : Книжный Дом, 2008. – 248 с.

А.Ю. Яницкая (Брест, Беларусь)

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПУНКТУАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОВ А. БЛОКА)

«Мне так поется», – этими словами А. Блок выразил однажды недовольство, возражение, когда редактор сделал попытку пунктуационно откорректировать его стихи. «Душевный строй истинного поэта, – утверждал А. Блок, – выражается во всем, вплоть до знаков препинания».

Пунктуация у великого поэта действительно подчинена внутреннему голосу, она осознается как важная деталь, помогающая придать утонченность поэтически оформленной мысли, законченность художественным образам.

Своеобразие лирики А. Блока заключается в том, что она не обнажает внутреннюю жизнь души, а только намекает на нее, не посягая на полное раскрытие из-за непомерной глубины ощущений лирического героя. «Несказанное» трудно переводится на язык логических

понятий. Вот почему то, о чем говорит поэт, – это не столько жизнь души, сколько ее состояние, переменчивое и туманное, смутное и тревожное.

Передаче состояния души служат все изобразительно-выразительные средства. Важная роль отводится и знакам препинания. Они и обильны, и содержательно выразительны: *Ярким солнцем, синей далью / В летний полдень любоваться – / Непонятною печалью / дали солнечной терзаться... / Кто поймёт, измерит оком, / Что за этой синей далью? / Лишь мечтанье о далёком / С непонятною печалью...* При значительном количестве знаков препинания, тонко и небезразлично к смыслу употребленных, не нашлось места точке, которая, как известно, указывает на завершение мысли, подчеркивает ее исчерпанность. Точки отсутствуют даже в очевидных местах, отчего конец предложения становится неочерченным, размытым.

Для передачи состояния, постоянно изменяющегося, бесконечного, наиболее подходит многоточие. Оно намечает перспективу, передает угадываемую недосказанность. Этот знак препинания достаточно часто встречается в стихах великого мастера: *Я жду, -- и трепет объемлет новый. / Всё ярче небо, молчанье глуше... / Ночную тайну разрушит слово... / Помилуй, Боже, ночные души!; И только сбруя золотая / Всю ночь видна...Всю ночь слышна... / А ты, душа...душа глухая... / Пьяным-пьяна...пьяным-пьяна...*

Многоточие оформляет и строки, передающие мир, созданный воображением поэта как ощущение музыки бытия: *Шли мы стезёю лазурною, / Только растались давно... / В ночь непроглядную, бурную / Вдруг распахнулось окно...* Стезя, ночь, окно – это не названия конкретных понятий, а символы эмоциональной жизни поэта.

Многоточие является сильным изобразительно-выразительным средством и в поэтическом произведении «Все помнит о весле вздыхающем», в нем также отсутствуют точки.

Многоточие, как никакой другой знак препинания, точно передает тональность стихов А. Блока. Конкретные образы: весло, руль, корабль – лишь контуры, скрепляющие разнообразие переживаемых состояний. При этом появляется отвлечённо-обобщённый образ-состояние как нечто постоянно движущееся, неуловимое, ускользающее. Многоточие словно продолжает движение, делает его непрерывным.

Тире – еще один знак препинания, активно служащий поэту. Его употребление и эмоционально, и значимо содержательно. Тире характерно для стихов иного психологического сюжета. Тире – знак быстрый, энергичный, позволяющий до предела сжимать выражение мысли, могущий подавать мысль сильно, резко, контрастно. Образы в таких стихах очерчены, мысли оформлены скупой, но глубина их ощутима. Здесь нет образов плывущих.

Стихотворение «Я их хранил в приделе Иоанна...» было написано после самого важного разговора-объяснения с Л.Д. Менделеевой. «Сегодня 7 ноября 1902 года совершилось то, чего никогда еще не было, чего я ждал 4 года», – писал А. Блок. Вот это «совершилось» вылилось в стихи огромной эмоциональной силы, иного стилистического накала, в интонации скупые, сдержанно-строгие: *И вот – она, и к ней – моя Осанна – / Венец трудов – превыше всех наград.*

Тире у А. Блока часто не подчиняется обычным правилам, его стилистико-смысловая роль выявляется при особом употреблении, в случаях необходимости выделения наиболее значимых частей стихов: *Вот он – возник; Взглядом – вы боитесь сжечь / Меж нами вставшие преграды!; Но рая – нет.*

Тире свойственно стихам, образная система которых строится на конкретных, предметных деталях: *И миг ещё – в оконной раме / Я видела – уходишь ты...; Вот – закрыта дверь...*

Довольно часто тире выполняет чисто интонационную роль, рвёт строки, образуя чёткие такты: *А она не слышит -- / Слышит – не глядит, / Тихая – не дышит, / Белая – молчит...* («На чердаке»).

Тире ставится не по правилам. Но во всех случаях стихи с этим знаком имеют особую ритмику: им характерна прерывистость, скульптурная ясность, определенная разговорность. При изменении стилистической тональности стихотворных текстов А. Блока поэтическая ткань расцветается другими знаками препинания, которые и содействуют изменению тональности.

Творческая индивидуальность великого поэта, 110-ю годовщину со дня рождения которого отмечают в этом году, многогранна, его изобразительно-выразительные средства слагаются в системы художественных образов.

Всю систему знаков препинания А. Блок включал в авторскую стилистику. У поэта есть знаки препинания излюбленные, именно они зачастую не подчиняются регламентации, и именно они индивидуально осмыслены художником слова.

Важно и то, что индивидуальное у А. Блока не противоречит функциональной значимости знаков препинания, оно осуществляется в рамках этой значимости. Создаётся впечатление, что поэт удивительно чуток к тайным возможностям знаков препинания, особенно таких, как многоточие и тире. Указанные знаки препинания заметно активизируются в наиболее ярких и эмоционально насыщенных строках, где поэт высказывает самое сокровенное, как, например, в начальном четверостишии «Ямбов»:

О, я хочу безумно жить:
 Всё сущее – увековечить,
 Безличное – вочеловечить,
 Несбывшееся – воплотить!

Строки о назначении поэзии и поэта, высокой гражданской миссии поэта, стихи о Родине, стихи философского звучания, особо напряжённого биения мысли и сердца не возможны без тире:

Пускай зовут: Забудь, поэт!
 Вернись в красивые уюты!
 Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!
 Уюта – нет. Покоя – нет.

(«Пускай зовут»)

А. Блок сумел в полную меру не только использовать выразительные возможности пунктуации, но в значительной степени укрепил и расширил стилистический потенциал пунктуационного строя русского языка. Во всем, что ни воспевал поэт, он был велик. Действительно, «ни моря нет глубже, ни бездны темней». Беспощадно искренне он говорит о себе. И как всегда в стихах наивысшего накала на помощь приходит эмоционально и содержательно емкий знак – тире:

Простим угрюмство – разве это
 Сокрытый двигатель его?
 Он весь – дитя добра и света,
 Он весь – свободы торжество.

С.С. Яницкая (Минск, Беларусь)

РАЗВИТИЕ ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ РОМАНСА В ЛИРИКЕ Е.А. БАРАТЫНСКОГО

Начало творческого пути Е.А. Баратынского совпало с наступлением романтической эпохи, отмеченной подлинным расцветом «младших» лирических жанров и усилением межжанрового взаимодействия. Как известно, роль категории жанра в русской поэзии периода романтизма ослабевает, поскольку жанровые «механизмы» расшатываются поисками индивидуального подхода к стихотворному произведению. Однако изменения в жанровой сфере не отменяют наличия жанров как таковых, ибо жанровое мышление – онтологическое свойство художественного сознания. Лирическое творчество Баратынского напрямую связано с выдвиганием на авансцену историко-литературного процесса жанра элегии. Современные исследователи сходятся во мнении, что «именно элегия, ее психологическое преобразование – тот вклад, который он вносит в общий процесс перестройки русской лирики» [1, 126]. При этом обычно остается в тени другой важный момент: Баратынский – крупнейший представитель не только элегической, но и романсной жанровой традиции, в развитии которой он сыграл не менее значительную роль. В свое время уникальный знаток русской песенной лирики И.Н. Розанов прозорливо заметил: «Из поэтов, ближайших к Пушкину, Баратынский в своем творчестве чужд фольклору и мог давать только тексты для романсов» [11, 405]. И хотя ни для одного из своих текстов сам Баратынский не предназначал заглавия или подзаголовка «Романс» (что вполне объяснимо в условиях экспансии элегии в жанровую систему романтизма), некоторые из его главным образом ранних интимно-психологических «элегий» и «посланий» в жанровом аспекте ощутимо тяготеют к романсным произведениям. Или, во всяком случае, представляют собой стихотворения промежуточного типа, так или иначе

соотнесенные с традицией романа. Примечательно, что в наследии Баратынского все же имеется одно стихотворение, в заключительной строфе которого встречается жанровое самоопределение поэта:

Хитра любовь: никак она
Мне *мой романс* теперь внушает,
Ее волнения полна,
Моя любезная читает,
Любовью прежней дышит вновь.
Хитра любовь, хитра любовь [4, 211].

Стихотворение «Я был любим, твердила ты...» (1825), не печатавшееся при жизни Баратынского, написано широко распространенным в поэзии 1820-х гг. 4-хстопным ямбом и состоит из четырех строф усложненного строения: несимметричных кольцевых 6-стиший, сочетающих перекрестную рифмовку со смежной (аВаВсс) и женскую каталектику с мужской. Первые стихи в строфах развивают тему, а заключительные двустишия служат концовками. Причем часть начального стиха всякий раз повторяется с удвоением в конце стихотворной строфы: таким образом самой поэтической формой подчеркивается «песенность» текста. Но прежде всего обращают на себя внимание интонация изысканно-благородной разговорной речи и имплицитная диалогичность лирического монолога, которые, значительно ослабляя общий медитативно-интроспективный характер стихотворения – важнейший конститутивный признак элегии, отчетливо выявляют его романсную ориентацию.

Жанр романа, основоположником которого в русской поэзии стал Сумароков, занял заметное место в лирической системе сентиментализма и в 1790-е гг. приобрел собственный термин. Между тем в эстетике и художественной практике рубежа веков и первых десятилетий XIX ст. он получал неоднозначную интерпретацию. Так, например, Державин в неопубликованной при его жизни 3-й части «Рассуждения о лирической поэзии, или об оде» причислял романс к разряду лиро-эпических (повествовательные, сюжетные) произведений, сближая его в жанровом отношении с балладой; тем не менее отдельные сочинения поэта продолжали магистральную – песенно-лирическую – линию романа. Характерная для того времени неопределенность в понимании романа нашла отражение в поэтическом и теоретическом наследии Мерзлякова и Жуковского. Единственное у Пушкина стихотворение с жанровым заглавием «Романс» («Под вечер осенью ненастной...», 1814), обнаруживает одновременную близость к сентиментальному романсу, повествовательной элегии и к балладе. Повествовательными лиро-эпическими стихотворениями являются четыре из семи произведений Дельвига, названных им «романсами».

Современные исследователи говорят, что Баратынский создал «аналитически-точную элегию» (И.Л. Альми) или «романизированную элегию-медитацию» (О.В. Зырянов), образцами которой являются «Признание» (1824) и «Оправдание» (1825). Однако есть у поэта тексты иного типа, которые принято называть «интимными элегиями» вследствие непосредственно высказываемого в них чувства. Они характеризуются гораздо меньшим объемом, примыкая к стихотворным мелочам. В их структуре наличествуют «музыкальные» элементы (строфичность, композиционная четкость, словесные повторы, напевность ямбического стиха, разнообразие системы рифмовки). Им свойствен приподнятый, эмоционально напряженный тон, имитирующий манеру светского разговора. В них, как правило, ситуация несчастной любви, лично окрашенная, но вместе с тем предельно обобщенная, обуславливается психологической причинностью, как, например в стихотворении «Размолвка» (1824–1826):

Кого жалеть? печальней *доля* чья?
Кто отягчен *утратою* прямою?
Легко решить: любимым не был я;
Ты, может быть, была любима мною [4, 101].

Такого рода тексты, как, кроме процитированного, «Разлука» («Расстались мы; на миг очарованьем...»), «Поцелуй» («Сей поцелуй, дарованный тобой...»), «Догадка» («Любви приметы...»), «Неизвинительной ошибкой...» и т.п., могут быть без всякой натяжки, как представляется, прикреплены к жанровой традиции романа. Во-первых, на основании их предрасположенности к музыкальному исполнению и, судя по их «роскошным словам» (Ю. Айхенвальд), отвечающим законам утонченного политеса, – перед эстетически восприимчивыми слушателями в камерной (бытовой) обстановке: «Любви приметы / Я не забыл, / Я ей служил / В былые леты! / В ней говорит / И жар ланит, / И вздох случайный... / О! я знаком / С сим языком / Любви тайной!» [4, 94]; «И, ваш угодник постоянный, / Попеременно я бы мог – / Быть с вами

запросто в диванной, / В гостиной быть у ваших ног» [4, 98]. Во-вторых, принимая в расчет их восклицательно-вопросительный синтаксис и насыщенность интенционально-императивными конструкциями. В-третьих, ввиду специфичности реализованной в них коммуникативной схемы, определяющей направленность доверительно-интимных излияний лирического субъекта (посредством эмоциональных, прямых или косвенных, обращений) к эксплицированному в тексте любовному адресату:

Он близок, близок день свиданья,	В душе <i>твоей</i>
Тебя, мой друг, увижу я!	Уж нет покоя;
Скажи: восторгом ожиданья	Давным-давно я
Что ж не трепещет грудь <i>моя?</i> .. [4, 66].	Читаю в ней [4, 94].

В-четвертых, неустойчивостью применявшегося к ним жанрового обозначения «элегия». Поясним лишь на одном примере. Первая публикация стихотворения «Разлука» («Расстались мы; на миг очарованьем...») состоялась в журнале «Соревнователь просвещения и благотворения» в 1820 г. под заглавием «Элегия». В первом Собрании стихотворений Баратынского 1827 г. оно получило заглавие «Разлука», а в Собрании стихотворений поэта 1835 г. было опубликовано вообще без заглавия [4, 393–394]. Аналогичное наблюдалось и с другими произведениями, выдержанными в жанровых параметрах романса.

Жанрово-стилистическими чертами романса обладают стихотворения Баратынского «К.о» («Приманкой ласковых речей...»), помещенное в раздел «Смесь» авторского сборника 1827 г., и «Уверение» («Нет, обманула вас молва...»), впервые в 1829 г. опубликованное под таким заглавием и с датой 1824 г. в альманахе М.А. Бестужева-Рюмина «Северная Звезда». Причем в обоих случаях жанровые подзаголовки отсутствовали. Любопытно, что позже, в 1838 г., «Уверение» было перепечатано в «Карманном песеннике, изданном М.С. [М.Д. Сухановым]» с некоторыми заменами и под редакторским названием «Романс» [4, 411]. «Приманкой ласковых речей...» сначала было опубликовано в 1823 г. в журнале «Новости Литературы» под заглавием «Хлое», затем в «Урании на 1826 год» под заглавием «Климене», в Собрании стихотворений 1827 г. под заглавием «К.о» [4, 397]. «К.о», как предположил В.Э. Вацуру, расшифровывается «К Калипсо» [7, 69].

Центральное место в ранней лирике Баратынского принадлежит «элегии» «Разуверение» (1821). Лирическое событие, положенное в основу стихотворения, отличающегося глубоко интимным содержанием, – разрыв любовных отношений вследствие разочарованности лирического субъекта, столкнувшегося с прозой жизни, в идеале возвышенной «вечной любви». Мотив разочарования в «бывалых мечтах», «сновиденьях» и «обольщеньях прежних дней» не был открытием Баратынского. Подтверждение тому – размножившиеся к началу 1820-х гг. образцы «унылой элегии», и в частности, пушкинские стихотворения «К***» («Не спрашивай, зачем унылой думой...», 1817), «Мне вас не жаль, года весны моей» (1820), «Я пережил свои желанья...» (1821), обладающие явными признаками романса. О потере веры в любовь шла речь и в «элегии романсного типа» А.А. Дельвига «Когда, душа, просилась ты...» (1821). Концовки произведений «братьев по музам» поразительно созвучны (за исключением того, что строки Дельвига обращены к «песням прошлых дней»):

Не нарушайте ж, я молю,	Я сплю, мне сладко усыпленье;
Вы сна души моей	Забудь бывалые мечты:
И слова страшного: люблю	В душе моей одно волнение,
Не повторяйте ей! [9, 228].	А не любовь пробудишь ты [4, 79].

Но именно «Разуверение» Баратынского в 1825 г. привлекло к себе внимание молодого М.И. Глинки, положившего на музыку не столько текст стихотворения, «сколько его психологический подтекст» [6, 74]. Музыковед Б.В. Асафьев своеобразии подхода композитора к поэтическому тексту усматривал в том, что Глинка передал в музыке романса «волнение сожаления», «"немую тоску" со скрытым желанием поверить еще раз» [2, 252]. Несовпадение творческих заданий поэта и музыканта – явление, естественное в синтетическом словесно-музыкальном жанре. Свое «прочтение» «Разуверения» вслед за Глинкой предложили и другие композиторы, среди них – известный романсист А.И. Дюбюк (1858). Во второй половине XIX в. стихотворение Баратынского воспринималось уже не просто как модный «элегический» романс, а как один из шедевров жанра, явленных лирикой пушкинской поры. Именно оно было выбрано А.Н. Островским для «Бесприданницы» (1879) и процитировано А.П. Чеховым в «Лешем» (1889). Из примечаний Н.С. Ашукина к драме Островского следует, что «в "Бесприданнице" исполняется оригинальный цыганский романс, написанный на тот же текст для трех голосов» [5, 174].

В пору, когда элегия, превратившаяся в «ведущий метажанровый принцип» (О.В. Зырянов), оказывала особенно сильное воздействие на жанровую сферу романа, «Разуверение», а равно и фигура его автора стали для поэтов русского романтизма основными ориентирами в данной области творчества. На фоне общего состояния романского жанра, который в конце XVIII – начале XIX вв. зачастую не различался с балладой, песенно-лирический текст стихотворения Баратынского, благодаря осуществленной в нем контаминации признаков элегии и послания, предстал в качестве новой модификации романа, репрезентирующей его исторически продуктивную модель.

Итак, в 1820-е гг. из-под пера поэта вышло немало сочинений, привычно именованных им самим «элегиями», жанровое своеобразие которых в принципе выражает понятие «элегические романы», вполне оправданно примененное М.Л. Гаспаров в «Очерке истории русского стиха» к песенным произведениям Жуковского, Батюшкова, Дельвига, Баратынского [8,113]. Элегические романы Баратынского открывали перспективу дальнейшей эволюции жанра. От «Разуверения» Баратынского тянутся нити к романским текстам последующих эпох: «Не пробуждай воспоминанья...» (так! – С.Я.) [4,79] неизвестного автора, «Нет! Я не верю оболъщеньям...» [4, 227] А.И. Куприна, «Романс» («Не предвкушай счастливых дней...») [10, 596–597] Б.Ш. Окуджавы и др.

Литература

1. Альми, И.Л. Статьи о поэзии и прозе / И.Л. Альми. – Владимир, 1998. – Кн. 1.
2. Асафьев, Б.В. М.И. Глинка / Б.В. Асафьев. – Л., 1978.
3. Ах, романс, эх романс, ох романс: Русский романс на рубеже веков / сост. В.Я. Мордерер, М.С. Петровский. – СПб., 2005.
4. Баратынский, Е.А. Полн. собр. стихотворений / Е.А. Баратынский. – Л., 1989.
5. «Бесприданница»: материалы и исследования. – М., 1947.
6. Васина-Гроссман, В.А. Русский классический романс XIX века / В.А. Васина-Гроссман. – М., 1956.
7. Вацуро, В.Э. Лирика пушкинской поры / В.Э. Вацуро. – СПб., 1994.
8. Гаспаров, М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М.Л. Гаспаров. – М., 2002.
9. Дельвиг, А.А. Стихотворения / А.А. Дельвиг. – М.; Л., 1963.
10. Окуджава, Б.Ш. Стихотворения / Б.Ш. Окуджава. – СПб., 2001.
11. Розанов, И.Н. Литературные репутации. Работы разных лет / И.Н. Розанов. – М., 1990.

М.І. Яніцкі (Брэст, Беларусь)

АДМЕТНАСЦІ ВЫЯЎЛЕННЯ РЭГІЯНАЛЬнай МЕНТАЛЬНАСЦІ ў СМЕХАВЫХ ТВОРАХ ПАЭТАЎ БРЭСЦКА-ПІНСКАГА ПАЛЕССЯ

Сучаснае літаратуразнаўства ў будове мастацкага тэксту вылучае дзве дамінантныя рытарычныя стратэгіі – пафасную патэтыку і іронію. Калі для патэтычнага адлюстравання рэчаіснасці ўласцівы ідэалізацыя свету і з’яў, героіка, то для іранічнага модусу мастацкасці выкарыстанне такіх сродкаў не характэрнае. Іранічнае выказванне супярэчыць пафаснаму, яно ўяўна, прыхавана прымае пафас, але на самой справе сродкамі смеху дыскрэдытуе яго. Эстэтычнае выяўленне іроніі найперш звязана з нежаданнем падпарадкаваць унутранае ўласнае “я” знешняй кансерватыўнай светабудове.

У сваіх эстэтычных функцыях іронія выяўляе і адметнасці светапогляду, ментальнасці, пэўнай жыццёвай філасофіі, выразна адрознай ад сентыментальнасці і драматызму. Характар беларусаў фарміраваўся і загартоўваўся найчасцей у неспрыяльных знешнепалітычных варунках, амаль несупынной барацьбе за сваю незалежнаць. Працяглае адстойванне сваіх правоў, чалавечай годнасці, бяспрэчна, паўплывалі на менталітэт беларусаў, у якім дамінантнымі рысамі поруч з мужнасцю і працавітасцю станавіліся трываласць, цяроплінасць, вынослівасць.

Іранічны модус мастацкасці ўласцівы і многім сучасным творам паэтаў-палешукоў як своеасаблівае выяўленне краёвай ментальнасці. Па сваім характары іронія ў мастацкіх тэкстах нашых землякоў вылучаецца багатай смехавай палітрай: ад гнеўнай сатыры да самаіроніі,

амбівалентнага смеху. Варта заўважыць, што апошняя ўласцівасць катэгорыі смешнага, у якой выяўляецца лагодны, сцвярджальны пачатак, пераважае ў творчасці пісьменнікаў Брэсцка-Пінскага Палесся.

Такія творы выяўлялі сябе ў адпаведных жанравых мадыфікацыях: сатырычным вершы, байцы, фельетоне, жарце і г.д. Выразна ілюструе згаданую тэндэнцыю ў беларускай сатырычнай літаратуры 80-х гг. творчасць Васіля Жуковіча. У зборніку вершаў “Суседства” (1982 г.) паэт цэлы раздзел з красамоўнай назвай “З аглядкай і напрапалую” прысвяціў смехавым творам. Сатырычны запал твораў найперш звязаны з вершамі палітычнага, сацыяльнага гучання, якія абслугоўвалі ў пэўныя часы патрэбы ідэалогіі і зрэдку – патрэбы творчай асобы. Аб’ектамі сатыры вершаў савецкага часу найчасцей з’яўляліся праблемы сацыяльнага характару: дэфіцыт тавараў народнага ўжытку, бытавое абслугоўванне насельніцтва, бюракратызм чыноўнікаў і інш. У вершы “Паказуха” В. Жуковіч паказвае негатыўныя выдаткі гэтай пашыранай у грамадстве з’явы:

Бяда там, дзе галоўнай місіяй
старанне – дагадзіць камісіі.
А ёсць жа ў нас, між іншым, зухі
яшчэ да большай паказухі [1, 84].

Аўтар акрэсліў змест раздзела тэрмінам *гумар*, нягледзячы на вялікую колькасць у ім сатырычных твораў. Нават у вершах, у якіх В. Жуковіч асуджае грамадскія заганы, адсутнічае слоўная агрэсія, наступальная танальнасць. Аўтар аддае перавагу прыхаванай іроніі, падтэксту, мудрай парадзе. Так, у вершы “Тры шакаладкі”, у якім высмейваецца падхалімства, матэрыялізаванае ў дробнае хабарніцтва, што глыбока пусціла карані ў паўсядзённым жыцці грамадства, паэт іранічна “падказвае выйсце” суайчыннікам, якія не змаглі прыстасавацца да ганебнай сістэмы чалавечых стасункаў:

Эх, жаніхі, мужанёчкі і таты,
Вы, дарагія, ва ўсім вінаваты:
Мала купляеце шакаладак,
Каб быў парадак [1, 76].

У апошні час нашых пісьменнікаў-землякоў хвалююць актуальныя праблемы цывілізацыі: паўзучая маральная дэградацыя грамадства і яе дэтэрмінаванасць, паступовая страта чалавечай годнасці, трагічная “тутэйшасць” беларусаў і інш. А. Мазько, паэт з Іванаўшчыны, настойліва імкнецца разабрацца ў маральнай недасканаласці грамадства, што часта вядзе яго лірычнага героя да адчаю, пачуцця безвыходнасці. Цэлы раздзел зборніка “Дні і ночы” (2003 г.), у якім гучаць жорсткія абвінавачанні сучаснасці, паэт так і называе “Вялікая дэпрэсія”. Індывідуалізм, эгаізм, абьякавасць і цынізм, выкліканая, на думку аўтара, усёперамагальнай сілай грошай, з’яўляюцца галоўнымі бедамі ўзаемаадносін паміж людзьмі (“Кожны сам па сабе”):

Стаў зялёны даляр
І любіць, і караць.
Хто лапатай грабе,
Хто шкрабе на кавалачак хлеба [2, 8].

Не многія майстры слова ў наш час звяртаюцца да эфектыўнай формы сатыры, а дакладней, яе дваістага характару. У новай кніжцы “Штатны сведка” [3] сатырычныя вершы, байкі, эпіграмы, стылізацыі фальклорных жанраў ўяўляюць не толькі разбуральную стыхію выкрывальнага смеху, але і нясуць канструктыўны, стваральны пачатак, што сведчыць пра выразную гуманістычную аснову твораў і светапогляду Віктара Рэчыца. Карані гэтай высокай духоўнасці, патрабавальнасці да сябе і іншых – у звароце да народных вытокаў, да крапівінскіх традыцый адлюстравання рэчаіснасці.

Ва ўсіх змешчаных у зборніку творах адчуваецца, што аўтар ідзе найперш ад жыцця, ад глыбокага ведання і разумення яго злабадзённых праблемаў. Шмат вершаў і баек В. Рэчыц адрасуе зарваўшымся чыноўнікам, кар’ерыстам, што дбаюць толькі пра ўласны трыбух. Калі падобных персанажаў у свой час Кандрат Крапіва называў абагуленым словам “саўчыны”, то В. Рэчыц называе іх іранічна-здэкліва “начальнічкі”, выяўляючы адначасова агіднасць гэтай сацыяльна-грамадскай з’явы: *Сам гэты начальнічак – хілы. У кнігі ж загадаў – шмат сілы.*

Падобны да дробнага чыноўніка Тадэвуша і персанаж сатырычнага верша “Бяссонніца” Ніл, якому не даюць пакою чужыя праца і заробкі:

Скрыўлены заўсёды Ніл –
 Як хвароба, сушыць,
 Неадчэпна, дзень пры дні,
 Зайздрасць Ніла душыць.

У вершах “Боязь”, “На адным памінальным абедзе”, “Жмінда”, “Хамула”, “У свінуху”, байках “Дзікава забарона”, “Кнырава заданне” і іншых неад’емнымі атрыбутамі чыноўнікаў-кар’ерыстаў, чыноўнікаў, якія сваімі прафесійнымі якасцямі відавочна не адпавядаюць займаемым пасадам, В. Рэчыц слушна называе бюракратызм і лялоту, сквапнасць, прагнасць і самадурства, фальш і непісьменнасць.

Але больш за ўсё ў зборніку змешчана твораў, якія выкрываюць чалавечыя заганы і недахопы, характэрныя нашаму часу, падгледжаныя аўтарам і арыгінальна ўвасобленыя ў сатырычна-іранічнай форме. Так, шмат у якіх вершах В. Рэчыц выкрывае п’янства як сацыяльнае зло, працягваючы традыцыі Я. Чачота, К. Крапівы і іншых беларускіх пісьменнікаў (“Нагрузіўся...”, “Цяга”, “Ярмілава абурэнне”, “Медпахмелле” і інш.).

У адным з лепшых вершаў згаданай нізкі сатырык для стварэння камічнай сітуацыі ўдала выкарыстоўвае гульню слоў, каламбур. Вясковы гаспадар Ігнат, у якога *печка грэе слаба надта*, адшукаў печніка (аўтар называе яго адмысловай іранічнай перыфразай *пераможца халадоў*), які б выправіў хібы ацяплення. Але знакаміты майстра так і не аднавіў цягу ў печцы па банальнай прычыне, агучанай вуснамі суседа Ігната: *Не дажджэўся дапамогі – цяга ў дзядзькі да спіртнога*. На самой справе, верш узнімае зладзённую праблему сучаснай вёскі. Спрадвеку прафесія печніка лічылася адной з самых патрэбных на вёсцы, а сапраўдных майстроў гэтай справы было няшмат, і іх шанавалі ў ваколіцах. Аўтару балюча, што таленавітыя майстры губляюць прафесійныя навыкі, співаюцца, патрабуючы за сваю працу аплата “беленькай” ці “чарніламі”.

У адносінах да землякоў смех сатырыка пераважна з лёгкай іроніяй, ён мяккі і добрачыслівы: аўтар як бы прапануе персанажам паглядзець на сябе збоку. Так, у вершы “Суседка” занадта цікаўнай Ганне паэт шчыра раіць жыць у адпаведнасці з народнай прыпавесцю: *“Меней знаеш – лепей спіш” возьме хай за правіла*. Згодна з традыцыяй народнага карнавальнага смеху аўтар тонка іранізуе з так званай гламурнасці, падмены сапраўдных каштоўнасцей уяўнымі. Прыкідваючыся прастаком, апавядальнік верша “Прахадны бал” не можа ўцяміць, чаму даярка-перадавіца, прыгажуня Верка не можа трапіць хоць раз на старонкі глянцавага часопіса. Слушнымі разважанымі, якія выяўляюць і народны погляд на падзеі, прасякнуты верш “Дзве – зоркі?..”, у якім аўтар крытычна ставіцца да якасці і эстэтычнай вартасці вядомага ў свой час тэлешоу. Зусім не рытарычным, а гнеўным, са справядлівай доляй абурэння ўспрымаецца пытанне гледача, неабыякавага да культурнага жыцця краіны, айчыннага тэлебачання: *Вы шоу для сябе стварылі, Тады навошта вам глядач?*

Як бачым, сатырыку да ўсяго ёсць справа: і да “Рамбытэхнікі”, супрацоўнікі якой не могуць адрамантаваць просценькую электрабрытву (“Кульгае сервіс...”), і да некаторых бюракратаў з падаткавай службы, што не могуць адрозніць злачынства ад сумленнай працы кіраўнікоў сельскіх гаспадарак (“Як я ўліп”), і да работнікаў ЖЭСу, якія ці не кожны год па невядомых прычынах не могуць наладзіць нармальнае ацяпленне: батарэі грэюць з нулявой тэмпературай на вуліцы і, наадварот, не саграваюць у маразы (“Парадокс у ацяпленні”), і да рэкламных махляроў (“Дзе вы, дзе вы, прастакі?”), і да шмат каго і чаго іншага. У гэтым выяўляецца не толькі “прафесійны зуд” сатырыка, але і грамадзянская пазіцыя В. Рэчыца – яго жаданне зброяй мастацкага слова супрацьстаяць дэградацыі грамадства.

Кніга В. Рэчыца вылучаецца аўтарскім імкненнем выйсці за межы рэгіянальнага асвятлення падзей, правінцыйнага, местачкавага мыслення. Адчуваецца, што паэт не толькі цікавіцца грамадскім, культурным жыццём краіны, але і неабыякавы да сучасных праблемаў, мае свой погляд на іх вырашэнне і мастацкую рэфлексію. Многія творы новай кнігі закранаюць агульначалавечыя праблемы, актуальныя ці не ва ўсе часы і ва ўсіх народаў. Дастаецца ад трапнага вострага слоўца пісьменніка гультаю, які марыць пра лыжку з маторам (“Мара гультая”), хабарнікам, браканьерам, грубіянам, сямейным здраднікам (“Вы гэтага дастойны”), дэмагогам, якія любяць усіх павучаць (“Мужава навука”), аматарам казіно (“Вакол більярда”) і многім іншым, каму варта своечасова задумацца пра сваё жыццё, адносіны да людзей, свой духоўны свет.

У артыкуле акрэслены толькі некаторыя тэндэнцыі і асаблівасці смехавай культуры палешукоў на прыкладзе творчасці асобных сучасных паэту Берасцейшчыны. Вывучэнне смехавых жанраў сучаснай беларускай паэзіі з улікам выяўлення рэгіянальнай ментальнасці – справа цікавая і патрабуе спецыяльных глыбокіх літаратуразнаўчых даследаванняў.

Літаратура

1. Жуковіч, В. Суседства: Лірыка. Гумар / В. Жуковіч. – Мінск : Маст. літ., 1982. – 111 с.
2. Мазько, А. Дні і ночы мае... Вершы / А. Мазько – Брэст : Выдавец Лаўроў С.Б., 2003. – 164 с.
3. Рэчыц, В.Т. Штатны сведка: сатыра і гумар /В.Т. Рэчыц. – Брэст : Абласная друкарня, 2010. –

140 с.

Марзие Яхъяпур, Самира Эсмаили (Тегеран, Иран)

**В. МАЯКОВСКИЙ И А. ШАМЛУ: ОБЩЕЕ И РАЗЛИЧНОЕ
В СУДЬБАХ И ТВОРЧЕСТВЕ**

В мировой литературе есть такие художники слова, для которых искусство с самого начала стало не просто отражением жизни, а орудием переустройства общества. К ним можно с полной уверенностью отнести иранского поэта Ахмада Шамлу (1925–2000) и русского поэта Владимира Маяковского (1893–1930). Несмотря на то, что они принадлежат разным странам и разному времени, в их судьбах и творчестве есть много общего. Оба были талантливыми и незаурядными личностями с бунтарским характером. Между ними есть явное сходство в идеях, взглядах, образе жизни и в самом характере их творчества. А. Шамлу и В. Маяковский были из тех поэтов, которые чувствовали на себе ответственность за всё человечество, и оба считали, что поэт должен быть в гуще жизни своего народа. Литературная судьба каждого из них во многом определена переломными событиями в судьбе своей страны – Октябрьской революцией 1917 года и строительством социализма в России и Белой революцией 60-х годов, а затем и Исламской революцией 1979 года в Иране. Оба поэта поражают широтой и многообразием тем, пробовали себя в различных литературных жанрах и использовали все возможные трибуны для того, чтобы донести до народа плоды своего поэтического труда: они писали для газет, журналов, театра, кинематографа, детских издательств. Маяковский прожил короткую жизнь, А. Шамлу – три четверти века. Но оба поэта видели свой жизненный долг и назначение своего искусства в том, чтобы способствовать достижению человеческого счастья. Эпическое бунтарское начало пронизывает всё творчество А. Шамлу, который говорит о себе как о борце за Человека и его свободу, независимость от «мясников», командующих в продажном и лживом «городе». Маяковский называл себя «агитатором», «горланом-главарем» и «сегодняшнего дня крикогубым Заратустрой», давая понять, что он силою своей поэзии может изменить будущее, стать пророком грядущего освобожденного от рабства человечества.

В творчестве А. Шамлу и В. Маяковского есть схожая черта – оба были поэтами-новаторами и даже революционерами в поэзии. На протяжении всей своей жизни и Шамлу, и Маяковский боролись со старыми принципами и поэтическими традициями, считая их неактуальными для современного мира. «Вклад, внесенный Маяковским в развитие русской поэзии, огромен. Печатью новаторства отмечены все стороны его поэтического творчества: лирическое содержание, образность речи, ее стиль, ритмический и звуковой строй стиха. Маяковский создал оригинальную и цельную поэтическую систему, отдельные части которой неразрывно связаны между собой, форма органически слита с содержанием и наилучшим образом его выражает» [4, 604]. Ахмад Шамлу, начавший в 40-е годы XX века как традиционалист, впоследствии стал одним из ярчайших представителей иранской поэзии «новой волны», заговорившей с читателем совсем другим языком. Он был хорошо знаком с современной ему европейской поэзией – его перу принадлежат переводы на фарси стихов Лорки, Элюара, Янниса Рицоса и Маяковского. Влияние последнего на Шамлу было несомненным. «Образ Маяковского помогал поэту сформировать свое отношение к пошлости жизни и косности литературного эпигонства. На этот образ опирался Шамлу в поисках надлежащей интонации для разговора с широкой аудиторией и установления контакта с современниками. Весь пафос стихотворения ко дню гибели В. Маяковского «Последнее слово», написанного 14 апреля 1952 года, – острая полемика с противниками новой поэзии.

Я не Фаридун
И не Владимир
(который пулей поставил точку в
предложении, завершившем историю
его жизни)
Я не поверну назад

И не умру
Потому что я – А. Собх,
Совсем недавно победивший в себе чужака,
Я как могучий дуб на пересечении дорог в пустыне,
И совсем недавно я победил в себе чужака,
Как Владимир победил себя в себе самом.

Есть много общего и в самом образе жизни Маяковского и Шамлу. Оба поэта рано узнали, что такое бедность и неустроенный быт. Отец А. Шамлу был военным, и их семья скиталась по разным уголкам Ирана, часто не имея самого необходимого для нормальной жизни. Когда В. Маяковскому было 13 лет, у него умер отец. Мать Маяковского с двумя его сестрами была вынуждена переехать из Грузии в Москву, в надежде найти средства к существованию. В. Маяковский в своей автобиографии «Я сам» писал: «906-й год. Умер отец. Уколол палец (сшивал бумаги). Заражение крови. С тех пор терпеть не могу булавок. Благополучие кончилось. После похорон отца – у нас три рубля... Костюмов у меня не было никогда» [2, 65]. Оба поэта еще подростками побывали в политической тюрьме: «В. Маяковский с 15 лет, когда учился в московской школе, начал принимать участие в митингах и антиполитических действиях, а также в распространении листовок, что привело его к тюремному заключению» [3, 664]. А. Шамлу тоже провел бурную молодость и был трижды в заключении. «Однажды, в 1946 году, вместе с отцом он был приговорен к смертной казни, но в последнюю минуту смог спастись. Эти события заставили его бросить учебу. Весь 1954 год, из-за борьбы против Шахского режима он провел в пехлевийской тюрьме, где и написал свой сборник стихов «Хавае тазе / Свежий воздух» [6, 54].

Друзья А. Шамлу утверждают, что самые яркие черты его характера – энергетика и увлеченность любимым делом: «А. Шамлу мог часами напролет сидеть над одним текстом и ни разу не взглянуть при этом на часы» [9, 375]. Лиля Брик в воспоминаниях о В. Маяковском пишет: «Последний раз я видела его в Париже... он сидел на земле и писал письмо в Москву... вы когда-нибудь видели детей, вынужденных писать в самых неудобных обстановках?.. они принимают позу и могут сохранять её часами, как будто только что начали дело, В. Маяковский выглядел точно так» [8, 30]. Аида, жена А. Шамлу, в воспоминаниях говорит, что он никогда не отказывался от намеченных им целей и шел до конца, работая в самых трудных условиях. Французская писательница Эльза Триоле в воспоминаниях о В. Маяковском пишет: «Немногим удалось найти путь к сердцам множества людей, даже сейчас, после 9 лет его смерти, чувствуется его отсутствие на улицах Москвы, на сборах не хватает его звонкого голоса».

Жизнь и поэзия для А. Шамлу и В. Маяковского были неразделимы. Не случайно Маяковский свою автобиографию начинает со слов: «Я поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу. Об остальном – только если это состоялось словом» [5, 3]. Большая часть стихов, написанных обоими поэтами, включает в себе их личные наблюдения за реальными событиями того времени, в которое они жили. А. Шамлу так объясняет взаимоотношения поэзии и жизни: «Никогда не смогу представить, что стихи не являются результатами жизни или что стихи создаются непосредственно отдельно от происходящего. Я вообще считаю, что это биение жизни, и я не смогу написать ни строчки без неё, она сама себя пишет» [7, 165]. Реза Барахани в своей книге «Тала дар месс / Золото в меди» так описывает взгляд В. Маяковского и А. Шамлу на поэзию: «Стихи А. Шамлу – это биография народа, а также его самого. А. Шамлу описывает народ, а также его друзей, врагов, любовь, ссоры, возрождения и др. А. Шамлу посвятил свои стихи всему человечеству и тем людям, которые не принадлежали ни к каким партиям. Наверно, этим и отличаются стихи В. Маяковского от А. Шамлу, так как В. Маяковский иногда использовал свои стихи как агитацию. А. Шамлу же писал о человеческих судьбах» [1, 864]. А. Шамлу и В. Маяковский убеждены в том, что поэзия является их жизнью, а в их стихах отражаются реальные факты их биографии.

Даже в самом процессе вдохновения у Маяковского и Шамлу были схожие черты. В статье «Как делать стихи» В. Маяковский говорит, что любое происшествие или событие создает условия для сочинения стихов и предложений.

А. Шамлу о создании своих стихов говорил: «Днём собирались уезжать из города Исфохана, хотели попрощаться с другом, который сидел неподалеку от моста Сивосеполь. Когда стали проезжать мимо, Туси (вторая жена Шамлу) сказала: «Смотри, мужчина стоит на краю моста и как-то странно смотрит вниз». Эта картина осталось у меня в мыслях. Потом ночью в пустыне я записал строки на коробке сигарет, когда остановились в одном кафе, чтобы выпить чаю. Я немного переставил слова, повторил предложения... теперь мне кажется, что это одна из лучших моих работ» [6, 637].

А. Шамлу и В. Маяковский были весьма остры на язык. Их едкие замечания обычно касались других поэтов, по большей части тех, что использовали устаревшие традиции в поэзии. Низвержение поэтических авторитетов для молодого Шамлу, как и для Маяковского, было частью эстетической программы. Например, А. Шамлу в университете Калифорнии в Беркли в одном из своих выступлений критикует великого поэта Персии А. Фирдоуси, что приводит к негодованию в Иране. Потом А. Шамлу, конечно, приносит свои извинения, но в других стихах критикует и даже унижает других поэтов. Например, в стихотворении «Шери ке зендеги аст / Стих – жизнь» Шамлу не признаёт Хамиди (поэт, сторонник классической поэзии в Иране) как поэта. А. Шамлу также раскритиковал классика Саади, назвав его больше советчиком, чем поэтом, а Хайяма назвал «легкомысленным поэтом», потому что в своих стихах он больше описывал развлечения, чем реальные события. Только Хафиза А. Шамлу ценил и уважал за содержание его стихов.

Выступая с эстрады, В. Маяковский намеренно шокировал публику хлесткими и парадоксальными суждениями: «В. Маяковский мог быть несправедливым, он бывал даже резким в своих суждениях, но всегда был искренен и абсолютно индивидуален каждой своей строкой, каждым своим словом» [4, 373]. В некоторых стихах Маяковский унижает и высмеивает других поэтов. В стихотворении «Юбилейное», посвященном 125-летию со дня рождения А.Пушкина, он весьма фамильярно обращается к поэту в разговоре с его памятником. А о современных ему поэтах Маяковский отзывается просто пренебрежительно.

И Маяковский, и Шамлу осознавали себя поэтами новой эпохи, требующей нового поэтического языка, поэтому поток их критических высказываний в адрес классиков и их подражателей был выражением не литературного соперничества, а утверждением своих принципов в искусстве. Владимир Маяковский и Ахмад Шамлу принадлежат литературе разных народов, но этих ярчайших поэтов XX века можно смело поставить в один ряд как культурный феномен революционной эпохи. В характере их творчества, в их отношении к поэзии как способу преобразования жизни, и даже в их личных качествах было много общего. Оба поэта отличались новаторством в искусстве, яркой гражданской позицией, горячим желанием быть «нужным своей стране». Конечно, Шамлу, воспитанный на великой персидской поэзии, имел свой путь в искусстве, неразрывно связанный с историей и чаяниями своего народа. И все же именно ему был близок стиль русского «горлана-главаря», именно он донес до иранского читателя лучшие строки русского собрата по перу, именно А. Шамлу называют «персидским Маяковским».

Литература

1. Барахани, Р. Золото в меди / Р. Барахани. – Тегеран : Фирдоуси. 1992.
2. Брайнина, Б.Я. Советские писатели. Автобиографии : в 2 т. / Б.Я. Брайнина, Е.Ф. Никитина. – М. : Худож. лит., 1959. – Т. 2.
3. Дейхими, Х. Русские писатели / Х. Дейхими. – Тегеран : Ней, 2000.
4. Курдюмова, Т.Ф. Литература : 9 класс / Т.Ф. Курдюмова, [и др.]. – М. : Дрофа, 1999.
5. Маяковский, В. Стихотворения и поэмы / В. Маяковский. – Л. : Лениздат. – 1971.
6. Моджаби, Дж. Биография и творчество А. Шамлу / Дж. Моджаби. – Тегеран : Гатрех, 2006.
7. Полещук, В. Новые иранские поэты на берегах Невы. Стихи А. Шамлу / В. Полещук. – СПб. : Алетей, 1999.
8. Триоле, Э. Поэт В.Маяковский / Э. Триоле, А.В. Луначарский. – Тегеран : Мина, 2002.
9. Холшевников, В. Поэт Владимир Маяковский / В. Холшевников // Владимир Владимирович Маяковский. Стихотворения и поэмы. – Л. : Лениздат, 1971.

СОДЕРЖАНИЕ

Абрамова Е.И., Фомина В.С. Деконструкция классических текстов в современном художественном дискурсе.....	3
Авдейчик Л.Л. Миф о Софии в философской поэзии В.С. Соловьева.....	4
Андреев А.Н. Целостный анализ, методология, философия литературы: популярно про это.....	7
Архипова Е.Е. Вербально-семантическое и стилистическое наполнение поэтических переводов «Моего завещанья» Юлиуша Словацкого.....	12
Белов С.В. Бёлль о Достоевском (итоги одной встречи).....	15
Борсук Н.М. Канцэпцыя мінулага ў рамане Зінаіды Дудзюк «Год 1812».....	17
Бублейник Л.В. Проблемы межславянского перевода: асимметрические соответствия.....	20
Бут-Гусаім С.Ф. Варыятыўнасць і прагматычная роля ўласных асабовых імёнаў у кантэксте твораў Генрыха Далідовіча.....	23
Бут-Гусаім С.Ф., Флар’яновіч С.І. Анамастычная прастора дзіцячай прозы Раісы Баравіковай.....	26
Ванкевич О.Г. Роль словообразовательных инноваций в современном языке (на материале русских и белорусских отыменных глаголов).....	27
Вдовина Т.А. Фразеологизмы со значением недостаточного потребления человеком пищи в русском языке.....	30
Вераксич И.Ю. Теоретические основы современной компаративистики.....	33
Вераксич И.Ю., Шульженко И.В. Урбанистическая тема в творчестве Ф.С. Фицджеральда и Н.В. Гоголя.....	36
Воран І.А. Камунікатыўная мадэль узаемаадносін героя з зямлёй (на матэрыяле ўкраінскай і беларускай малой прозы пачатку ХХ стагоддзя).....	38
Гарипова Г.Т. Концептуальные проблемы жанровой трансформации в современной русской литературе.....	40
Гераськина Т.А. Роль эпитетов в романе Владимира Набокова «Соглядатай».....	43
Годуйко Л.А. Комплексные единицы словообразовательной системы русского языка: из опыта изучения в вузе.....	45
Гурина Н.М. Письма к женам русских поэтов: языковые средства создания образа адресата.....	48
Дамброўская Н.М. Жанрава-стылёвая дыфузія ў літаратурным працэсе ХХ стагоддзя.....	49
Еўчык Н.В. Дыялагічнае і маналагічнае слова ў беларускім апавяданні 1950–1980-х гадоў.....	51
Жигалова М.П. Элементы культурно-исторического поля в художественном произведении: теоретические и методические концепты анализа.....	54
Жыркевіч Т.І. Інтэрпрэтацыя фальклорна-міфалагічных вобразаў М. Багдановіча ў балгарскіх паэтычных перакладах.....	57

Заика З.М. Формирование коммуникативной компетенции в чтении учебной литературы.....	59
Зезюлевич А.В. Вечный сюжет как литературная константа (на примере сюжетов о несостоявшемся рождественском чуде).....	61
Золотухина О.Б. Специфика наррации в романе «Ното Фабер» М. Фриша.....	64
Истомин В.С., Истомина Ч.И. Композиция и стиль автобиографического романа Маргариты Дюрас.....	68
Кавальчук В.М. Паняцце сюжэталогіі ў сучасным літаратуразнаўстве.....	71
Касцючык В.М. Асаблівасці словаўжывання ў мініяцюрах Янкі Брыля.....	74
Кивака Е.Г. Трансформация модели европейской «новой» драмы в китайской драматургии начала XX века.....	77
Козятин В.Н. Специфика лексических средств исторической стилизации в тексте Г. Сенкевича «Ogniem i mieczem».....	81
Коновод Л.М. Элементы куртуазной литературы в романе Г.Г. Маркеса «Любовь во время чумы».....	84
Королевич С.А. Интертекстуальные элементы в языке современной беллетристики.....	85
Корсак О.Н. Способы выражения авторской модальности в текстах польскоязычных завещаний XVIII в. (на материале брестских, минских, новогрудских и полоцких документов).....	88
Коцевич С.С. Средства создания интриги в произведениях Виктории Токаревой.....	91
Лагуновский А.М. Проблема русского национального характера в творчестве С.А. Есенина (смирение и удальство).....	94
Леванюк А.Я. Афарыстычнае выслоўе як адзнака жанравай спецыфікі мастацкага твора.....	97
Лиокумович Т.Б. Ювеналов бич пушкинских эпиграмм (противостояние: А.С. Пушкин – М.Т. Каченовский).....	99
Лобан М.Г., Юницкая Н.Г. Концептуальные основы факультативных занятий по русской литературе в старших классах.....	104
Ломовская О.А. Метафора как средство создания идиостиля А. Блока и Л. Стаффа.....	107
Люкевич В.В. Фольклорный контекст в прозе И. Бунина рубежа XIX–XX веков	109
Макаревич А., Мхаян Т. Некоторые аспекты “ажыўлення” устарэлай лексікі ў беларускай літаратурнай мове канца XX – пачатку XXI стагоддзяў.....	112
Мананкова А.А. Специфика барочного мировоззрения в творчестве Р. Геррика.....	113
Манько О.Г. «Трагический эксперимент» князя Мышкина (роман Ф.М. Достоевского «Идиот»).....	116
Мельнікава З.П. Філалагічны факультэт і сучасная адукацыйна-гуманітарная парадыгма.....	118
Мищенчук Н.И. Перечитывая поэзию В. Короткевича: к проблеме белорусского акмеизма.....	121
Митюкова Е.А. Трансляция модальности намерения при переводе латиноязычного текста.....	123

Морозова А.А. Роль лексики и грамматики в формировании личности и национального характера (на материале русского и английского языков).....	126
Мурзич Л.И. Проблемы семьи и брака в романе Э. Скобелева «пересечение параллельных».....	129
Новік М.І. Свет і людзі ў святле перыфразы.....	132
Новгородская Н.В. Н.М. Карамзин – литературный критик и издатель.....	135
Оляндэр Л.К. Книга Б. Пастернака «Когда разгуляется» как текст.....	138
Пашкевіч М.І. Тэрміналагічная лексіка ў мастацкім тэксце.....	141
Переход О.Б. Тенденция к преобладанию однородности в синтаксическом строе художественного текста (на материале романа М. Москвиной «Дни трепета»).....	143
Петрухина Н.М. Психодействительность и инобытие в художественной системе Ф.М. Достоевского.....	145
Пинковский В.И. «Тарас Бульба» в поэтической интерпретации Р. де Бонньера.....	147
Посохин А.А. Смысл и значение языкового знака.....	150
Приступа Е.Д. Роль метафоры и других художественных средств в повести «Слепой музыкант» В.Г. Короленко.....	153
Родина И.В. Специфика формирования направленных координат современной русской религиозной прозы.....	155
Сенькевич Т.В. Жанровые модификации исторической прозы в русскоязычной литературе Беларуси.....	157
Симонова Т.Г. Мемуарные книги «русских иностранцев» («Другие берега» В. Набокова, «О себе любимом» П. Устинова).....	159
Сипайло Е.В. Кладбищенский локус в романе А. Платонова «Чевенгур».....	162
Скибицкая Л.В. «Опыты» М. Вишневецкой: поэтика заглавия.....	164
Склейнис Г.А. Столкновение сатирического и эпико-героического начал в романе В.В. Крестовского «Две силы».....	167
Слесарева Т.П. Поэтический дендрарий Сергея Есенина.....	170
Смольская Л.И. Темпоральная лексика и ее использование для отражения временной неопределенности в художественном тексте.....	172
Созина Е.М. Скифская тема в творчестве Велимира Хлебникова.....	175
Спиридонова И.А. Образ <i>древа жизни</i> в военной прозе А. Платонова.....	178
Сянкевіч С.А. Слова і фразеалагізм у газетным радку.....	181
Таркан Н.Е. Городской топос в поэзии Н.С. Гумилева.....	183
Темушева Е.А. Изучение диалогического взаимодействия литературы и живописи на факультативных занятиях по русской литературе в X классе: пути анализа.....	185

Фелькина О.А.	
Религиозная лексика в русской поэзии XX–XXI веков.....	187
Царёва О.И.	
О просвещении и словесных науках на древнебелорусских землях.....	189
Чернейко И.Л., Оленёва Е.Д.	
«Нобелевская премия» Б. Пастернака: опыт литературоведческого анализа.....	193
Чернова М.С.	
В.Д. Спасович об особенностях русского романтизма.....	194
Чернова Г.С.	
У истоков философско-религиозной критики. И.В. Киреевский о духовном призвании русской литературы.....	197
Чумакевич Э.В.	
Традиции и новаторство писателей первой волны русского зарубежья в развитии жанра автобиографической прозы.....	199
Шавель А.А.	
Специфика «Сатирического абсурда» Музы Павловой.....	201
Швед И.А.	
Словацкий песенный фольклор: жанры, поэтика.....	204
Шелоник М.И.	
«Мечь Москвы» автору и героям пьесы «Три сестры» А.П. Чехова.....	207
Шпаковский И.И.	
Жанровые формы современной русской новеллы.....	211
Юстинская Г.М.	
Проблемы обучения целостному анализу лирических произведений на уроках литературы.....	214
Яницкая А.Ю.	
Изобразительно-выразительные возможности пунктуации (на материале стихов А. Блока).....	216
Яницкая С.С.	
Развитие жанровой традиции романса в лирике Е.А. Баратынского.....	218
Яніцкі М.І.	
Адметнасці выяўлення рэгіянальнай ментальнасці ў смехавых творах паэтаў Брэсцка-Пінскага Палесся.....	221
Яхъяпур Марзие, Эсмаили Самира	
В. Маяковский и А. Шамлу: общее и различное в судьбах и творчестве.....	224

Научное издание

**МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС:
АВТОР – ЖАНР – СТИЛЬ**

Сборник научных трудов

Ответственный за выпуск Т.В. Сенькевич

Компьютерная верстка А.Д. Строк

Компьютерный дизайн обложки А.О. Сенькевич

Издательство:

Издатель учреждение образования

«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»

ЛИ № 02330/277 от 08.04.2009.

224016, Брест, ул. Мицкевича, 28.

Заказ № 392.

тел. 8(0162)21-63-92

www.brsu.by/page/filologiya

Рег. № 16 от 6.07.2011

ISBN 978-985-473-727-0

