УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»

ÂÇÀÈÌÎÄÅÉÑÒÂÈÅ ËÈÒÅÐÀÒÓÐ Â ÌÈÐÎÂÎÌ ËÈÒÅÐÀÒÓÐÍÎÌ ÏÐÎÖÅÑÑÅ. ÏÐÎÁËÅÌÛ ÒÅÎÐÅÒÈ×ÅÑÊÎÉ È ÈÑÒÎÐÈ×ÅÑÊÎÉ ÏÎÝÒÈÊÈ

МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

1–3 октября 2002 г.
Гродно

В 2 частях
Часть 1

Гродно 2003

УДК 82.09.091
ББК 83.3 (2=Рус)-021
В25

Рецензенты: д-р филол. наук Л.Д.Синькова,
канд. филол. наук Д.Л.Башкиров.

Ответственные редакторы: канд. филол. наук А.С.Смирнов,
д-р филол. наук Т.Е.Автухович.

В25 **Взаимодействие** литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: Материалы междунар. науч. конф., 1–3 окт. 2002, г. Гродно. В 2 ч. Ч. 1 / Отв. ред. А.С.Смирнов, Т.Е.Автухович. – Гродно: ГрГУ, 2003. – 250 с.

ISBN 985-417-481-6 (Ч.1)
ISBN 985-417-480-8 (Общ.)

В сборник вошли материалы выступлений на конференции «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики», которая состоялась 1–3 октября 2002 г. в УО «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы».

Адресуется всем интересующимся актуальными проблемами современной литературоведческой науки.

УДК 82.09.091
ББК 83.3 (2=Рус)-021

ISBN 985-417-481-6 (Ч.1)
ISBN 985-417-480-8 (Общ.)

© Оформление. ГрГУ
им. Я.Купалы, 2003

Þ.Á. Îðëèöêèé (Ìîñêâà)

ÀÍÒÈ×ÍÛÅ ÎÒÃÎËÎÑÊÈ Â ÑÎÂÐÅÌÅÍÍÎÉ ÐÓÑÑÊÎÉ ÏÎÝÇÈÈ (Ê ÏÎÑÒÀÍÎÂÊÅ ÏÐÎÁËÅÌÛ)

Последние десятилетия в истории русской поэзии – время заметного оживления интереса к самым разнообразным и разнонаправленных традициям, что отчасти объясняется постмодернистской «всеядностью» в выборе эстетических ориентиров, отчасти – безусловно возросшим уровнем образования пишущих, их тягой к высшим ценностям мировой культуры, в том числе и античной.

Возросший авторитет античной поэзии и культуры в целом в 1980–2000 гг. был связан также с тем, что и она сама, и ее исследователи и переводчики – от Егунова и Фрейденберг до Гаспарова и Кнабе – в советские годы вместе с так называемой «неподцензурной» литературой находились в своего рода культурном подполье.

Разумеется, в подавляющем большинстве случаев следует говорить не столько о прямом воздействии античной культуры на авторов, лишенных возможности получить классическое образование, сколько о влиянии, опосредованном западноевропейской и русской литературой XVII–XIX вв.

Прежде всего необходимо, как нам кажется, обозначить максимально широкий контекст античного влияния в русской поэзии последних десятилетий, выявить конкретные проявления и знаки этого влияния.

Прежде всего, это упоминания мифологических имен, массировано появляющихся с 1960-х годов в лирике Бродского, Г.Алексеева, Сапгира, позднее – Шварц, Стратановского, Завьялова, практически всех культурно ориентированных авторов более молодых поколений. Естественно, в традиционно «культурном» Петербурге их существенно больше, чем в «почвенной» Москве.

Далее, следует назвать использование цитат из латинских авторов. Наиболее традиционным и расхожим является цитирование латинских поговорок, встречавшееся и в поэзии советского периода. Затем следует сказать об эпиграфах из латинских и греческих авторов – поэтов и драматургов. Наконец, можно говорить об «античных» названиях книг («Amo ergo sum» Бахыта Кенжеева, «Sub Alia Forma» С.Бирюкова), циклов («Rara temporam Felicitas» А.Корецкого), и отдельных стихотворений («Aqua vita nuova», «Post aetatem nostram», «Ere perennius» Бродского).

Кроме названий на латинском и греческом языках в поэзии последних десятилетий достаточно часто встречаются также названия в античном духе, с использованием латинских и греческих имен, названий, с отсылками к античным поэтам. Например, у И.Бродского – «Орфей и Артемида», «Ex ponto (Последнее письмо Овидия в Рим)», «Дидона и Эней»,

«Письма римскому другу (из Марциала)», «Одиссей Телемаку», «Развивая Платона», «К Урании», «Кентавры», «Дедал в Сицилии», «Итака», «Подражание Горацию»; у Г.Сапгира – «Умирающий Адонис», «Дионис», «Из Катулла», «Возвращение в Итаку», «Зевс во гневе»; у О.Седаковой – «Актеон», «Филемон и Бавкида», «Из Горация»; у Г.Алексеева – «Рождение Венеры», «Пьяный Аристотель», «Вакханки», «Пигмалион», «Афродита», «Ахилл и Пентесилея», «Вариация на тему об Аркадии», «Веспер», «Вилла Цицерона», «Возвращение в Коринф (из антологии)», «Греческая вазопись», «Женихи Пенелопы (из антологии)», «Катулл и Лесбия», «Нимфа, с которой я знаком...», «Одиссей», «Последний кентавр», «Сизиф», «Смерть Гипатии», «Сцилла и Харибда», «Тиберий».

Художник и архитектор, Геннадий Алексеев чаще всего пересказывал в своих произведениях античные сюжеты в современном ракурсе, однако оставался более или менее близок к «оригиналу».

ЖЕНИХИ ПЕНЕЛОПЫ
(из антологии)

«Бесследно все, и так легко не быть!» *Ф. Тютчев*

женихов было не много но и не мало
пятьдесят семь
с Дулихия
двадцать три
с острова Самы
сорок четыре
с Закинта
и двенадцать
с самой Итаки
всего сто тридцать шесть женихов
и никто из них
не спасся
козопас Мелантий был тоже убит
мертвых женихов сложили в штабель крестообразно
десять
ногами на запад
десять
ногами на юг
десять
головами на запад
десять
головами на юг
и так
четырнадцать рядов
сверху
положили Мелантия
сложив
их облили смолой и сожгли
а пепел

развеяли
по склонам холмов
бесследно все и так легко не быть!
что правда то правда

27.02.74

Другие поэты – например, Бродский или Сапгир – используют имена и названия античных героев и авторов только как знаки определенных культурных явлений, как отправные точки своих свободных фантазий.

Г. Сапгир. УМИРАЮЩИЙ АДОНИС

Я – Адонис
Я хромаю и кровь течет из бедра
Я корчусь – червяк на ладони
Не отворачивайся Природа будь добра
Я – сын твой Адонис

Меня погубила дура из бара
Обступили какие-то хмуро и серо
Я падаю – мне не дожить до утра
Мне дурно

Вот приближается рокот мотора
Меня освещает белая фара
– Как твое имя парень?
– Адонис
«Адонис? Латыш наверно или эстонец»

Я – Адонис
Я совсем из другого мира
Там апельсины роняет Флора
Там ожидает меня Венера
И о несчастье узнает скоро
Дикие вепри
Бродят на Кипре...

– Ах ты бедняжка!
«Понял! он – итальяшка»
Я – Адонис!
Я чужой этим улицам и магазинам
Я чужой этим людям и трезвым и пьяным
Поездам телевизорам телефонам
Сигаретам газетам рассветам туманам
«Нет
Скорей
Это
Еврей»

Я – Адонис
Я сквозь дебри за вепрем бежал и дрожал
Меня ветки за пятки хватали пытали
Меня били! любили! хотели! потели!
Я любезен богине Венере
Я не здесь! Я не ваш! Я не верю!

– Сумасшедший ясно
– Но откуда он?
– Неизвестно

Я – Адонис.

В этом же ряду можно назвать и многочисленные «Памятники» русских поэтов, написанные вослед Горацию – Вознесенского, Вегина («Non exegi monumentum»), Бродского («Я памятник воздвиг себе иной!..»), Пригова, Сухотина.

Вслед за античными реалиями, встречающимися в стихотворениях современных поэтов, следует назвать использование в творчестве многих авторов жанровых именований, а иногда и стоящих за ними жанровых потенций. Здесь тоже одним из лидеров оказывается Бродский, выступивший автором значительного количества элегий («Стрельнинской», «Городской», «На смерть Ц.В.», «Почти элегии», «Римских элегий», «Элегий» 1968 г. (М.Б. и А.Найману), 1982, 1988 гг. Кроме того, нобелевский лауреат оставил нам «Лесную идиллию», «Прощальную оду», «Полевую эклогу», «Эклогу 4-ю (зимнюю) (с латинским эпиграфом из 4-й же эклоги Вергилия) и «Эклогу 5-ю (летнюю).

В книгах О.Седакова находим «Ямбы», «Элегии», «Стелы и надписи» в качестве разделов книги; «Элегию, переходящую в реквием», «Элегии» липы, осенней воды, смоковницы; «Эклогу», «Четвертую эклогу»; у Е.Шварц «Маленькая ода к безнадежности», «Большая элегия на пятую сторону света».

Античные жанровые обозначения предпосылают своим стихам в качестве названий и подзаголовков произведений и некоторые другие современные авторы: Л.Березовчук («Цветение реликтов. Цикл элегий», Б.Кенжеев («Послания»), А.Парщиков («Элегия» и «Дачная элегия»), Д.Давыдов («Оды и сатиры»), Н.Кононов (циклы «Две военные элегии» (караула и неуставных отношений) и «Несколько эпитафий» (Молодежная, Афганская, Другая молодежная и Над мертвым кузнечиком), В.Нугатов («Эпиталама» и «Осенние элегии», каждая из которых состоит из строфы, антистрофы и эпода).

Как видим, самым популярным античным жанром оказывается, безусловно, элегия, понимаемая большинством авторов просто как относительно протяженное лирическое стихотворение или даже прозаическая миниатюра, как у Г.Сапгира:

Из книги «Элегии» (1967-1970)

ЗНОЙ И ВЕТЕР

Под дикою грушей читаю Платона – и слышу – пятная меня рябой и дрожащей тенью – заглядывают через плечо – и еще – коллективное сознанье муравьев – над морем – над миром – мерцает текучей дорожкой на сером

Ветер взял взаймы трепетную плоть листьев сливы – и бежит над нами серебристый – зной повис блаженным звоном цикады – и вполне живет одним впечатлением –

А Сократ беседуя с друзьями растирает ноющую ногу – как земля в трещинах пятка – но уже растерт яд – раб несет чашу цикуты – и мудрец пьет – он считает что вполне логично умереть и стать диалогом Платона А быть может смерть была легка – «Критон мы должны Асклепию петуха» – что была его выздоровленьем

Складкой земли притворяется Федр – Лисий – собачкой что мимо сейчас пробежала – лисьей породы – ящеркой Эриксимах ускользнул в серебристую щель – облачком Апполодор над безоблачным Крымом стоит

И как не кощунственно это – здравствуй Сократ! – и во мне отзывается: здравству-уй... –

Алкивиад Агафон и Критон и Павсаний! – вы молчаливой толпой – семенем став и травой – принимая любые обличья – пылью и камнем всегда существуя – мне говорите – что я – тоже – всегда – и повсюду – море! я был – небо! я буду – и наконец кто-то однажды прочтет диалоги Платона под дикою грушей – и нечто припомнив – моими ушами услышит – зной – и моими глазами увидит – ветер бегущий

Наконец, в ряде стихотворений русские авторы вновь – вслед за XVIII веком, пушкинской эпохой и Серебряным веком русской поэзии – обращаются к поискам в области подражаний античной метрике. Самый распространенный способ здесь – подключение к традиции так называемого русского гексаметра – первого русского тонического размера (дольника, в котором чередуются стопы дактиля и хорея), получившего значительное распространение именно в переложениях античных стихотворений и подражаниях им в XVIII–XIX вв.

Интересно, что в 1920-е русские поэты неокрестьянского направления (в первую очередь – П.Радимов и Р.Акульшин) предпринимают попытку использовать гексаметр для описания идиллического быта русской деревни, однако современные критики подвергают их осмеянию. После практически полного исчезновения гексаметра в оригинальных стихотворений в советскую пору он вновь начинает появляться – в основном, в эпиграммах (например, Ф.Искандера) и иронических стихотворениях. Вот как использует его Тимур Кибиров:

АНТОЛОГИЧЕСКОЕ

Блок умирающий, как свидетельствуют очевидцы,
бюст Аполлона разбил. Акт вполне символический, если

вспомнить его увлеченность Бакуниным, Ницше и Троцким,
Если же вспомнить еще и пушкинскую эпиграмму
на ситуацию аналогичную (помнишь –
про Бельведерского Митрофана с Пифоном?) – глубинный
смысл прояснится сего ритуального хулиганства.

1998

Наконец, примерно с середины 1990-х гг. русский гексаметр переживает новый взлет – на этот раз во вполне серьезных контекстах. К нему обращаются такие авторы (по большей части молодые), как П.Барскова, С.Богданова, Е.Вензель, С.Гандлевский, Д.Давыдов, В.Земских, Б.Канапьянов, Т.Кибиров, А.Корецкий, И.Кручик, В.Куприянов, Д.Кутепов, В.Кучерявкин, С.Моротская, О.Николаева, В.Нугатов, А.Парщиков, А.Ровнер, Г.Сапгир, О.Седакова, В.Соснора, С.Стратановский, Д.Суховей, Е.Шварц.

В. Нугатов

ГИБЕЛЬ ИМПЕРАТОРА

Я дважды совершал обход, но крепость была тише часа,
когда нетопыри, и те, дремлют в пыли чердачной.
Наверху, бенгалясь, булькали светом окна, и гиацинты,
словно облизанные жгучим язычком лакомок-лесбиянок,
жутко алели в саду, у подножья, за плетеной решеткою яблонь.
Я опасался москитов, приходящих с приливом,
укусы которых иногда переносят невиданную заразу
с тех берегов, где лихорадит каждого. И я положительно был голоден,
чтобы сопоставлять сомнительный гексаметр оракула
с этим монстром, ушедшим лимонной головкой в сизую пустыню небес.
Мне хотелось хотя бы звучка. Я согласен уж был с провансальским
журчащим наречьем, но мягко дышали парковые недра
и, несмотря на несомненное присутствие какой-то живности,
цинично помалкивали. Я взглянул на прихваченные из Европы стрелки
и понял, что в Риме теперь была бы третья стража.
Я решил спуститься к своим молодцам, чтоб командовать штурм,
но оказалось, что мои легионеры пьяны
и, ошалев, занялись непотребством
(дело в том, что мальчиков в виду опасности
пришлось оставить на судне). Я опечалился
и присел в велюровой тени раскачивающихся растений.
Передо мной были скорбящие полночные гряды океана,
все столь же ненасытные, предлагали
мне свою пробуждающую ласку Диоскуры.
Но я, невзирая на то, знал, что в замке в вышине
в пурпурных подушках с розовой кружевной каймою
и золочеными нашивками варварских гербов,
в глубине, под тревожимым неясным сквознячком балдахином –

лощеное животное упивается неземными дарами моей лидийской царевны, –
и я вообразил себя пронзающим оба их сопряженных тела кинжальным ударом;
безрассуден, я забегал у самого моря, разя пустоту,
не заметил внезапно взбухшего за спиной морского льва,
который, родившись с прибоем, похотливо причмокнул
и проглотил меня целиком, как глотают трепангов.

Как известно, в античной поэзии гексаметр, объединяясь с пятистопной строкой – пентаметром, образуют простейшую двустишную строфу – элегический дистих. В русской поэзии «античный» дистих складывается из двух строк гексаметра, только во второй на цезуре обязательно наличествует усечение. По этой схеме строили свои стихотворения многие авторы XIX века; к ней же прибегают и современные поэты – например, Г.Сапгир

ИЗ КАТУЛЛА

С яблоком голубем розами ждал я вчера Афродиту
Пьяная Нинка и чех с польскою водкой пришли.

Интереснейшие опыты по модернизации русского гексаметра находим в творчестве одного из самых «античных» современных поэтов Сергея Статановского, сына известного переводчика римской прозы. Большинство его стихотворений правильно будет назвать уже не гексаметром, а его разнообразными дериватами.

Так, стихотворение Стратановского «Русская красавица» состоит из трех строк, две первые из которых скреплены рифмой. Все строки написаны трехсложным размером (первая и третья – пятистопным анапестом, вторая – шестистопным дактилем) – т.е., стихотворение формально можно трактовать как трехсложник с переменной анакрусой, которые иногда встречаются в русской классической лирике. Однако если предположить, что первые стопы нечетных строк – это пиррихии на месте хореев, перед нами предстанет столь же традиционный шестиударный стих, т.е. гексаметр, а точнее – его дериват, т.к. в классическом варианте этого стиха пропуски ударений не допускались. Таким образом, названное стихотворение можно рассматривать как «неправильный» гексаметр: с одной рифмой и двумя пропусками ударений. Точно также стихотворение «За обязательным чтением...» можно трактовать как дериват гекзаметра, состоящий из трех усеченных строчек (трехстопного дактиля), трех строк шестистопного дактиля и одной – пятистопного хорея (который вполне можно рассматривать, как говорилось выше, как гексаметр с пиррихием на первой хореической стопе). И таких примеров в книге Стратановского «Тьма дневная» (М., 2000) очень много.

Надо сказать, что воспринять их именно как гексаметры, а не свойственную романтической поэзии вольность – трехсложник с переменной анакрусой – позволяют и другие проявления античной ориентации в этих

же стихах. Например, отмеченный А. Левиным факт, что в них «появляются замечательные двухголовые «древнегреческие» слова, все время усложняющиеся, приобретающие все большую выразительность: «кони ржавожелезные», «любочавканье плоти», «игломясое чудовище», «червогриб», «петух-пожар», «трупожилище», «отче-атомы, отче-сырье», «Книга кругло-багровая, в живожелезной одежде», «что ты ищешь, человек, муж коннобуденный» и т.д.».

Далее, можно отметить появление в современной лирике логаэда – типа стиха, предполагающего регулярное чередование разных силлабо-тонических стоп в определенных позициях. Русские логаэды, так же, как гекзаметры, создавались для того, чтобы передать сложные античные метры – на этот раз, особым образом упорядоченные строфы, носящие чаще всего имена их «изобретателей»: Алкееву, сапфическую и т.д. Логаэды получили особенно широкое распространение в русской поэзии Серебряного века. Кроме того, многие индивидуальные варианты тонического стиха – например, у Цветаевой или Бродского – тоже нередко превращаются в логаэды, обеспечивая упорядочивание стиха на иной, не силлабо-тонической основе.

Из молодых поэтов к логаэдам чаще других обращаются И.Вишневецкий, Г.Дашевский, М.Амелин.

Максим Амелин

Мой Катулл! поругаемся, поспорим,
просто так посидим – с Фалерном туго;
ничего, – как-нибудь и с этим горем:
поглядимся, как в зеркало, друг в друга.

На, кури. Что не спрашиваешь, кто я?
где? когда? почему усов не брею?
и слежу через стекла за тобою? –
В гости к сумрачному гиперборею

ты попал. Не видение, не морок –
мы с тобой, если хочешь, если надо,
чай заварим из трав, лимонных корок
и съедим по полплитки шоколада.

Ты, наверно, лет десять не был в Риме:
тоги нынче не в моде – на смех курам.
Да, таким же – с глазами голубыми,
долговязым, но статным, белокурым –

я тебя представлял, когда в тетради –
от бессмертия к жизни – строки сами
проступали. – Давай, союза ради,
мой Катулл, обменяемся сердцами!

Каждая строка этого стихотворения состоит из двух частей: первая половина (до цезуры) – две стопы анапеста с женским окончанием, вторая – две стопы хорея тоже с женским окончанием. Несмотря на разнородность стоп, а также на пропуски отдельных ударений в хореической части стиха (пиррихии), регулярное повторение порядка стоп создает вполне регулярный стих. Обратим внимание также на то, что логаэд Амелина имеет перекрестную рифмовку – в современных образцах и логаэды, и гексаметры, традиционно обходившиеся на русской почве без рифмы, иногда становятся рифмованным стихом.

Современный исследователь И. Кукулин, рассуждая о стихосложении И. Вишневецкого, пишет: «Другой источник – римская поэзия эпохи Империи, прежде всего Гораций, с его бесконечно длинными предложениями, разветвляющимися и переносимыми из строфы в строфу. Недаром книга Вишневецкого открывается стихотворением, написанным алкеевой строфой – ей часто писал Гораций, в Германии ей писал тот же Гельдерлин, по-русски так не писал почти никто. Завершается книга стихотворением, написанным сапфической строфой, которой Гораций тоже пользовался. В России так писали, иногда и сейчас пишут, но редко (например, Григорий Дашевский, с которым, к слову сказать, Вишневецкий недолгое время учился вместе). И это не стилизация: если можно так сказать, Вишневецкий просто так думает. Для него этот ритм реален. Мир состоит из ритмов, которые тоже – просвечивающие знаки».

Правда, большинство современных авторов чаще только намекают читателю на античные образцы, чем следуют строгим законам их построения: это касается и использования рифмы, и пиррихизации логаэдов, и неточного соблюдения законов их построения. Так что скорее можно говорить – по крайней мере, по отношению к большому числу случаев – о более или менее свободной имитации сложных античных форм в области метрики и строфики. Этим отличаются, например, многие стихи петербургской поэтессы Л.Березовчук, или автора сборника «античной» минатюристики «Стихи к Еоланте» минчанина Дм.Кутепова, логаэдизирующих только фрагменты строк в своих стихотворений. Например, в стихотворении Кутепова «Знаю, тишина всех чудес выше...» основная часть первых трех строк каждой из трех строф построена из хореев, пиррихиев и дактилей с обязательным мужским окончанием на цезуре, за которым следует обязательная финальная стопа хорея. Четвертые усеченные (двухударные) строки всех строф также кончаются хореем, однако перед ним располагаются соответственно по стопе дактиля, ямба и хорея. То есть, и здесь перед нами – своеобразная вариация «на тему» гексаметра, чередующегося с пентаметром в первых строках строф, с одной стороны, однако усеченность последних строк каждой строфы «намекает» на логаэд, который, однако, тоже оказывается не точным.

Но особое место в экспериментах с античной метрикой и строфикой принадлежит, очевидно, С.Завьялову – петербургскому поэту и спе-

циалисту в области античной культуры. Во-первых, он постоянно использует в своей лирике греческие и латинские названия на языке оригигнала; во-вторых – античные эпиграфы, в-третьих – жанровые обозначения. Многие его стихи строятся по традиционной для античной поэзии триадной схеме: строфа – антистрофа – эпод. В композиции трех од Завьялов идет еще дальше и применяет семичастную форму (Арха-Метарха-Кататропа-Омфалос-Метакататропа-Сфранис-Эпилогос).

Кроме того, для обозначения цезуры внутри строки он регулярно пользуется пробелом; на полях страницы рядом со строчками обозначает с помощью греческих аббревиатур метрическую формулу каждой из них; ряд стихотворений снабжает эпиграфами как в начале, так и в конце текста. Наконец, он искусно имитирует в своих произведениях одну из характерных особенностей античной поэзии, воспринимаемой через опыт Нового времени – частичную сохранность многих текстов. Завьялов изображает «утраты» текста с помощью его эквивалентов, называя при этом некоторые свои оригинальные произведения «фрагментами».

Все это – приемы уже не классической античной метрики, а современной авангардной поэзии. Поэтому одно из своих стихотворений Завьялов прямо называет «Версус либри» – «обратный» перевод на древнюю латынь наименования одного из типов стихосложения, возникшего уже в XIX веке – свободного стиха, или верлибра. Параллельно происходит и модернизация содержания лирики Завьялова – так, он посвящает одну из своих од памяти Бродского, другую – здравствующей Березовчук; во многих произведениях, созданных по античным образцам, без труда обнаруживается вторжение христианской тематики.

В определенной степени античным влиянием можно объяснить и особый интерес современных русских авторов к моностиху, палиндрому, другим формальным экспериментам в духе Авсония и других авторов поздней античности.

Все это вместе позволяет говорить о разнообразии видов и форм влияния – прямого и опосредованного – античных образцов на русскую поэзию последних десятилетий, в пестром потоке которой равнение на древнейшие культурные образцы позволяет авторам обозначить интеллектуальный вектор своего индивидуального творческого поиска.

Â.Ñ.Áàåâñêèé *(Ñì îëåíñê)*

Ô Î Í Ä 45 Â ÎÐ ÈÐËÈ (Ï Ä) ÐÀÍ

Впервые я встретил имя Александра Николаевича Веселовского летом 1947 г., когда окончил школу и готовился к вступительным экзаменам в Киевский университет. В подготовку входило и чтение «Литературной газеты», одного из центральных официозов. 29 июня в ней был напечатан

доклад Фадеева, генерального секретаря Союза писателей, «Советская литература на подъеме». Позже я слышал разговоры о том, что Фадеев и те люди, которые готовили для него доклад, спутали Александра Николаевича Веселовского с его младшим братом Алексеем Николаевичем, автором превосходной книги «Западное влияние в новой русской литературе». Фадеев дал научному наследию Александра Николаевича Веселовского уничтожающую оценку как проявлению «низкопоклонства перед Западом известной части русского литературоведения в прошлом и настоящем». То были первые зарницы, предвещавшие кровавый террор под псевдонимом борьбы с космополитизмом.

За год до этого из постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» и опубликованного вслед за ним мракобесного доклада А.А.Жданова я узнал, что есть у нас такой поэт – Ахматова.

Я думаю, что кроме политического аспекта и неуемного тщеславия вершителей больших карьер в этих и других кампаниях, разворачивавшихся одна за другой, перехлестывая одна другую, в семилетие 1946–1953 гг., свою роль играло непробиваемое невежество ждановых и фадеевых. Невозможно сопоставить Фадеева как научную величину, на что он претендовал в своем выступлении, с Веселовским: рядом с Веселовским Фадеева просто нет. Я думаю, что Фадеев этого не сознавал. В 1946 г. сидели втроем Твардовский, Шолохов и Фадеев. Твардовский усомнился в постановлении о журналах «Звезда» и «Ленинград». Шолохов спросил:

– Может, ты не в ту партию вступил?

А Фадеев сказал с искренним удивлением, покраснев всем лицом и шеей:

– Неужели ты не понимаешь его необходимость, более того, его гениальность? [11, с.245].

И вот сразу после начала развязанной Фадеевым кампании по дискредитации наследия Веселовского, осенью 1947 г., на первом семестре в курсе русского фольклора Дмитрий Васильевич Чалый, впоследствии член-корр. АН УССР, несколько раз осторожно, но непоколебимо уважительно сослался на труды Веселовского. Разительное противоречие оценок наследия Веселовского у Фадеева и Чалого привлекло мое внимание. В библиотеке я нашел два известных тома Веселовского, изданных в Ленинграде перед войной: «Историческую поэтику» 1940 г. и «Избранные статьи» 1939 г. Сейчас мне становится стыдно, когда я вспоминаю, как примитивно я воспринял тогда идеи исторической поэтики и теоретической истории литературы. Все же в мои 18 лет Веселовский вошел в мое сознание.

Это был величайший филолог за всю историю русской науки о литературе. Его называли гением, великим ученым, героем науки. В Петербурге, в Пушкинском Доме, в отделе рукописей стоит мраморный памятник Веселовскому. Ученый изображен сидящим в кресле в свободной непринужденной позе. Однажды летом четверть века тому назад я провел

там весь отпуск, знакомясь со знаменитым 45-м фондом – фондом Веселовского [1]. И за весь отпуск лишь слегка приоткрыл уголок этого мира: в фонде оказалось больше 1500 ед. хр. А многие единицы хранения – массивные папки, содержащие по 300 и больше листов, исписанных бисерным почерком без полей. Так написан годовой курс лекций об эпосе – античном, германском, французском, славянском, – читавшийся на высших женских курсах. В другой подобной папке – так же детально разработанный годовой курс лекций по лирике; в третьей папке – курс лекций по драме. Эти три курса образуют единый цикл. Капитальная теоретическая проблема поэтических родов решена там строго исторически и конкретно, с привлечением необъятного материала европейских литератур. Другой цикл лекционных курсов составляют подобные же папки с текстами лекций – одна по истории французской литературы от ее возникновения до XII в., другая – по средневековой французской литературе, третья – по французской литературе эпохи Возрождения. Эти детально разработанные историко-литературные курсы построены на мощной теоретической основе, которую образуют категории поэтических родов, жанров и стилей. К этому циклу лекционных курсов примыкает большой курс истории французского языка. Особняком стоит обширный курс истории провансальской литературы. Дальше я нашел в таких же объемистых папках лекции по истории английской литературы. И истории английского языка. По истории итальянской литературы. И по истории итальянского языка. Сам Веселовский указывал, что эти лекции, читавшиеся в университете и на высших женских курсах, «имели в виду собрать материал для методики истории литературы, для индуктивной поэтики, которая устранила бы ее умозрительные построения, для выяснения сущности поэзии – из ее истории» [2, с.53–54].

Неизгладимое впечатление производят дневники, которые Веселовский вел во время заграничной поездки 1862–1867 гг., и более поздние читательские тетради – Les cahiers d’un chercheur des livres, Les journaux d’un chercheur des livres, Vade-mecum d’un chercheur des livres, как он их называл.

Веселовский был тонкий стилист. Он не расцвечивал свою речь, но время от времени его чуткость к слову проявлялась как бы помимо его старания. Так и в названия дневников, которые он вел строго для себя одного, он ввел словосочетание un chercheur des livres. Слово un chercheur употреблено здесь одновременно в двух значениях: и искатель, и исследователь. Так что свои записи он называл: «Тетради (или дневники, или путеводитель) искателя-исследователя книг».

Но главные сюрпризы подстерегают читателя, когда он эти тетради открывает. Веселовский конспектирует книги по истории европейских литератур и делает из них выписки. Потом какую-то мысль автора начинает развивать, далеко уходя от прочитанного текста, пополняя материал автора, а порою и оспаривая автора, так что в его тетради возникает про-

образ оригинальной статьи. Он с самого начала посвятил себя изучению европейского литературного процесса со стороны взаимодействия литератур, поэтому в своих дневниковых записях свободно переходит с языка на язык (русский, итальянский, французский, немецкий, английский, древнегреческий, латынь, чешский).

Он стал создателем первой в России кафедры всеобщей литературы и в то же время всю жизнь занимался русским фольклором и литературой. У него есть тома трудов по русскому фольклору, по древнерусской литературе и русской литературе нового времени. Он понимал, что русскую культуру можно изучать успешно только в мировом контексте.

Это был необыкновенный труженик. Он создал больше, чем любой филолог в России, да и в мире таких единицы. Для отдыха от занятий исторической поэтикой он перевел «Декамерон» Боккаччо, в другой раз написал замечательную монографию «В.А.Жуковский: поэзия чувства и сердечного воображения». После его смерти Академия наук решила издать полное собрание его сочинений – случай сам по себе неслыханный. Оно осталось далеко не завершенным, а должно было составить 46 объемистых томов.

Современники смотрели на него как на небожителя, чему способствовали твердая поступь и властный голос. Не все и не всегда его понимали. Знали, что к нему трудно получить доступ. Удивлялись, как при своем огромном уме и своей необозримой учености он несведущ в самых обыкновенных житейских делах и отношениях.

По-видимому, ему нелегко давалось чтение лекций. Он мог в гостях за ужином или во время интересной беседы внезапно встать и засобираться домой, а на уговоры хозяев не спешить и задержаться – объяснить, что не может, потому что завтра у него лекция в университете. Иногда студенты несколько недель подряд заставали на дверях аудитории, в которой он читал лекции, записку: «Из-за болезни профессора лекция отменяется». Если такой период затягивался, декан приглашал Веселовского (с женой, конечно) на ужин. Беседуют о семейных новостях, о науке, наконец, об университете. Декан говорит:

– Знаете, Александр Николаевич, есть у нас такие профессора, которые раз за разом пропускают лекции. Студенты жалуются.

– Неужели? Кто же эти негодяи? – ухмыляется Веселовский.

Лекции возобновляются, некоторое время читаются без перебоев, потом все повторяется.

Материалы архива Веселовского в совокупности с его опубликованными трудами показывают, что его научная деятельность ясно делится на две части. Первую половину научной жизни (до середины 80-х гг.) он занимался главным образом литературными контактами разных народов. Среди рукописей Веселовского, относящихся к концу 1880-х – первой половине 1890-х гг. нам встретились слова, которые освещают его труд светом не только науки, но и поэзии. «Одни и те же знакомые образы, одни и

те же мотивы проходят по всей поэтической истории нашей расы: они-то вносят в нее ту связь, которая заставляет нас ощутить в ней присутствие организма, развития; ими главным образом объясняется симпатия, с которой мы относимся к поэтическим произведениям старины, которой содержание нам чуждо и раскрывается перед нами наполовину только трудовым усилием мысли. Зато белая ручка, манящая нас из глубин мифологической сказки (Гейне), приведет нас тридевятью землями к тридесятому царству современной поэзии» (ОР ИРЛИ (ПД) РАН, ф. 45, оп. 1, ед. хр. 191, л. 87).

На глазах Веселовского происходило становление трех замечательных международных научных школ, имевших блестящие успехи в исследовании и осмыслении общекультурного, языкового, поэтического общения народов на просторах евроазиатского континента, – мифологической школы, школы заимствований и школы антропологической, изучавшей самозарождение образов и мотивов. Первоначально каждая из школ претендовала на универсальность предлагаемых ею объяснений. Каждая из трех концепций, лежащих в основании этих школ, обладала значительной объясняющей силой. Однако их создатели и последователи рано или поздно подходили к границе, за которой теория оказывалась бессильна объяснить сходство устно-поэтических и литературных явлений.

Веселовский с самого начала отказался примкнуть к одной из господствовавших в области сравнительного литературоведения теорий или создавать свою. За это его упрекали в эмпиризме, позитивизме, беспорядочном случайном накоплении мелких фактов. Поскольку Веселовский обычно исследует неизданные рукописные тексты, он довольно подробно их пересказывает, что на первый взгляд подкрепляет упреки его критиков, придает его работам описательность.

Так, он рассматривает повесть о прении христиан с неверными, распространенную в западноевропейских и греко-славянских пересказах. Он приводит рассказ Марко Поло о багдадском калифе, который задумал либо извести подвластных ему христиан, либо обратить их в ислам. Он со своими приближенными открыл в Евангелии от Матфея слова о том, что если у христианина есть вера хотя бы с горчичное зерно и он прикажет горе сдвинуться с места, гора сдвинется. Калиф требует, чтобы подвластные ему христиане сдвинули гору, а в противном случае приняли ислам или были казнены. Христиане ищут и находят в своей среде праведника. Это одноглазый башмачник. Следует рассказ о том, почему он одноглаз. Однажды к нему пришла женщина заказать башмаки. Он стал снимать мерку; ступни и бедра женщины оказались красивы и вызвали у башмачника вожделение; тогда он ударил себя шилом в глаз и выколол его; так он последовал другому изречению Евангелия от Матфея, предписывающему христианину вырвать глаз, если глаз искушает его. В назначенный день по молитве башмачника гора сдвинулась с места, и большая часть мусульман в ужасе приняла христианство. Изложив этот сюжет (значитель-

но подробнее, чем это сделал я здесь), Веселовский приводит параллели из старофранцузского романа, из «Повести о Вавилонском царстве» и макарьевских Миней, из немецких, византийских, александрийских источников [3, с.17–33]. Подобных заметок у Веселовского много десятков. Он позволяет себе единственное обобщение: замечает, что по месту действия все рассказы о чуде распадаются на две группы, так что действие совершается либо в Багдаде (в западной Азии), либо в Александрии или Каире, т.е. в северной Африке. По ходу представления материала в нескольких случаях, не вызывающих сомнения, Веселовский показывает пути заимствования этого сюжета; в других же случаях не делает и попыток объяснить общность сюжетов у разных авторов в разных литературных традициях.

В «Одиссее» есть знаменитый эпизод «муж на свадьбе своей жены». Одиссей странствовал 20 лет. За это время к Пенелопе сваталось 112 женихов, которые требовали, чтобы она стала женой одного из них. Она как могла оттягивала решение. Наконец, вынуждена была уступить, и устроила соревнование между ними. В это время под видом нищего старца появился Одиссей, с помощью Телемака и верных слуг перебил их и вернул себе свои законные права. Считается, что все это было записано около 3000 лет тому назад. Сходный эпизод есть в былине «Добрыня и Змей». Записана она была в XIX в., а создание ее относят очень приблизительно к X в. Гомеровский эпос возник в Греции; возможно, в его создании както участвовала Передняя Азия. Былины возникли на Руси и сохранялись на севере России.

Веселовский исследовал много *странствующих сюжетов.* Если мифологическая школа, школа заимствований и антропологическая школа предлагают каждая свою, более или менее убедительную теорию, которая может быть использована для объяснения указанного сходства разных вариантов повести о прении христиан с неверными или «Одиссеи» и «Добрыни и Змея», то Веселовский не присоединился ни к одной из них и не выработал своего научного аппарата, который помог бы объяснить сходство сюжетов древнегреческого героического эпоса и русской былины – поэтических текстов, разделенных тремя тысячами километров и двумя тысячами лет. Как филолог, он исследовал тексты и избегал умозрительных обобщений.

Так было на протяжении первой половины его научной деятельности. С середины 80-х гг. он начал постепенно переходить к обобщению накопленного им огромного и все возраставшего материала, к построению теории. Только его мысль работала не в том направлении, по которому шла наука его времени; он создавал совершенно новую концепцию – концепцию исторической поэтики. Она должна была объяснить, как возникло искусство, как выделилось искусство слова и как оно развивалось до конца XIX в. Этот замысел оказался неосуществим даже для Веселовского. Он значительно превосходил человеческие силы. С тех пор прошло

100 лет, и все основные идеи Веселовского устояли. Более поздние исследования приносили подтверждение основных идей Веселовского в области исторической поэтики [4]. Мне известен только один случай, когда были выдвинуты серьезные возражения, но о нем позже.

Первобытное сознание мифологично. Это был идеологический синкретизм. Миф представлял собой все мировоззрение. При его дифференциации из него выделились: 1) религия; 2) наука; 3) искусство. Изучая возникновение искусства слова, Веселовский останавливается на трех важнейших аспектах.

а) психологический параллелизм – сопоставление природы и человека по признаку действия с преобладанием человеческого начала. В былине о Волхе Всеславьевиче:

А и на небе просветя светел месяц,
А и в Киеве родился могуч богатырь.

б) ритм. Бытие природы ритмично; жизнь человека подчиняется собственным физиологическим ритмам и зависит от ритмов природных. В искусстве находим столь же ясно выраженную многообразную, многоуровневую ритмичность. Здесь необходимо привести мысль Блока, сформулированную им незадолго до смерти. Блок хорошо понимал величие Веселовского. Студентом пятого курса он напечатал в «Вопросах жизни» обстоятельную и глубокую рецензию на книгу Веселовского о Жуковском, которую начал кратким, емким обзором научного пути и научных взглядов Веселовского. Поэтому можно предположить, что его понимание ритма как структурной основы вселенной и поэта как носителя ритма сформировалось при участии идей Веселовского. «Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Поэт, это – это носитель ритма.

В бесконечной глубине человеческого духа, в глубине, недоступной для слишком человеческого, куда не достигает ни мораль, ни право, ни общество, ни государство, – катятся звуковые волны, родные волнам, объемлющим вселенную, происходят ритмические колебания, подобные колебаниям небесных светил, глетчеров, морей, вулканов» [5].

в) хор. Первоначально произведения искусства исполнялись только хором. Веселовский показывает, что огромным шагом вперед стало разделение хора на два полухора. Между ними возник диалог. Следующий важнейший шаг – выделение предводителя хора (у древних греков – хорег, у русских – запевала, у немцев – Vorsinger). Следующий шаг – выделение индивидуального исполнителя. Разрушается синкретизм. Один из исполнителей-солистов становится танцором, другой – певцом, третий – музыкантом, четвертый – поэтом.

Б.М.Энгельгардт назвал этюд Веселовского о психологическом параллелизме гениальным [6, с.108]. Психологический параллелизм – еще не явление искусства слова; но это необходимое условие возникновения искусства слова. В рамках психологического параллелизма древний поэт

создает прозопопею и вслед за ней другие тропы; психологический параллелизм стимулирует возникновение древнейших повествовательных мотивов. Когда сюда привносится ритм, он делает обе части конструкции психологического параллелизма соразмерными; возникают предпосылки для формирования стихотворной речи, стилистических (риторических) фигур, сложных повествовательных построений. Психологический параллелизм – настолько фундаментальное явление искусства слова, что он отчетливо просматривается в поэзии нового и новейшего времени; в первую очередь – в поэзии романтизма, но также и в творчестве поэтов других стилей и направлений [7].

Здесь необходимо напомнить, что О.М.Фрейденберг неоднократно выражала несогласие с пониманием идеологического и психологического синкретизма, разработанным Веселовским. Она считала, что наряду с дифференциацией мифологического и древнейшего художественного мышления шла интеграция элементов мифологического и художественного сознания, что картина, нарисованная Веселовским, одностороння. Фрейденберг пишет, что различные формы мифа «совершенно различны и генетически независимы. Основная их черта объясняется тем, что первобытное мышление отождествляло все явления жизни и повторяло свои представления в поливариантных друг к другу формах. Генезис из одного комкообразного синкретического действа противоречил бы характеру мифологического сознания, которое повторяло одно и то же в различных формах, не связывая их причинной связью» [8, с.76]. Эта глубокая мысль особенно привлекает наше внимание, потому что она близка до полного совпадения с общей идеей, лежащей в основании «Мифологических» К.Леви-Строса [9].

Однако складывается впечатление, что предмет изучения и описания Веселовского и Фрейденберг не совпадает. Отсюда и несогласие Фрейденберг со своим предшественником. Веселовский не был этнографом в современном смысле этого слова: он не занимался специально свойствами мифологического мышления; он был исследователем искусства слова в его устной (фольклор) и письменной (литература) форме. Если Фрейденберг говорит о принципиальных свойствах мифологического мышления, то Веселовский начинает там, где происходит распад мифологического мышления, где начинается развитие исторического и личностного сознания и на этой почве формируется искусство слова. Он уловил фазу психологического параллелизма, которая является исходной для возникновения искусства слова, высказал гипотезу о том, как человечество к психологическому параллелизму подошло, и показал, как из психологического параллелизма возникли древнейшие формы художественного слова.

В истории русской науки о стихе можно выделить три эпохи. Первая обнимает время от 1735 по 1849 г., начинается первым изданием «Нового и краткого способа к сложению российских стихов...» Тредиаковского. В

течение первого столетия наука о стихе была нормативной: стихотворную речь изучали почти исключительно поэты; они стремились не просто понять его устройство, но и указать, как следует и как не следует писать. Вторая эпоха приходится на 1849–1910 гг. В начале ее стоит знаменитая речь И.И.Срезневского, тогда молодого тридцатисемилетнего профессора Петербургского университета, «Мысли об истории русского языка». Она была напечатана в двух журналах и издана отдельной книгой. Обширнейший заключительный раздел посвящен народному стихосложению. Здесь Срезневский впервые сформулировал свое понимание славянского эпического, а отчасти и лирического стиха, развитое впоследствии в особой фундаментальной работе. Так началась эпоха теоретического, или академического, стиховедения. В 1910 г. вышел в свет объемистый сборник работ А.Белого «Символизм»; три из них посвящены статистическому анализу четырехстопного ямба почти за двести лет. Началась эпоха исследования стихотворной речи точными методами (математическими и лингвистическими), в которой мы живем и сейчас.

Вопрос о генезисе стихотворной речи остро поставила академическая наука второй половины XIX в. В этот период происхождением стиховых форм занимались замечательные эрудиты – кроме Срезневского, А.А.Потебня, учитель Веселовского Ф.И.Буслаев, Ф.Е.Корш, Веселовский, В.Н.Перетц, Ф.Ф.Зелинский. Одно перечисление их имен приносит радость.

Веселовский не оставил книг и статей, специально посвященных истории и теории стиха. Но в его рукописи и печатные труды по проблемам исторической поэтики вплетены наблюдения над особенностями стихотворной речи. Насколько можно судить по его архиву, основные его занятия стихом относятся к первой послеуниверситетской поре, к 1859–1862 г. В толстой тетради Vade-mecum d'un chercheur des livres 50 страниц мельчайшим почерком без полей заполнены выписками в основном из немецкой, но также из французской и итальянской научной литературы об античном и новом стихосложении (оп. 2, ед. хр. 9). Из цитат и выписок вырастают размышления, обобщения, которые через много лет – двадцать и более – отзовутся в его лекциях и печатных трудах.

Психологический параллелизм стал исходной точкой развития стихотворной речи. Параллелизм связан с повторами, повторы – с амебейным исполнением: попеременными вопросами – ответами или иными репликами двух полухоров или корифея (запевалы) и хора. Психологический параллелизм влечет за собой сходство синтаксических конструкций, вызывает параллелизм метрический, синтаксический, морфологический, фонический. В конце соседних стихов оказываются одинаковые члены предложения, выраженные одной и той же частью речи. Отсюда – грамматическая суффиксальная или флективная рифма. Так психологический параллелизм обусловил явление рифмы и строфическое членение.

Возникновение искусства – не акт, а процесс длиною в тысячелетия, от проявления эстетической функции в подчинении у обряда, у задачи хранения исторической памяти, нравственных ценностей до вычленения эстетической функции как преобладающей в широких классах семиотических систем. Веселовский наметил путь, по которому психологический параллелизм формализовался, а вслед за ним и все производные явления приобретали характер относительно независимых факторов стихотворной речи, развивались и усложнялись по собственным законам.

Веселовский не проводит резкой грани между рифменной и общей фонической организацией стихотворной речи, между рифменной и метрической (ритмической) организацией; нет резкой грани и между фоникой и композицией; все композиционные приемы – анафора, эпифора, анадиплозис, климакс и др. – развились из повторений при амебейном антифонном пении (415–421). Мотивируются они различно: синонимическими вариациями, перечислением, контрастом и т. п.

Особое внимание Веселовский уделяет строфике, справедливо видя в ней единство всех аспектов стихотворной речи. Он дает глубокое объяснение явлению рефрена. Древнее сознание не было в состоянии непосредственно установить каузальные связи, субординацию, субкоординацию понятий и суждений. Не говорится: пока Роланд трубит, слышат его император, вассалы и французы; но говорится: Роланд трубит, и император его слышит; Роланд трубит, и вассалы его слышат; Роланд трубит, и французы его слышат. Так возникают строфы с рефреном. Постепенно, как и в других случаях, прием формализуется.

Ю.М.Лотман еще более углубил понимание смысла рефрена; он обратил внимание на то, что наличие повторений, в частности, рефрена в фольклорной и авторской песне, приводит к актуализации, выделению несовпадающей части текста [10, с.165].

Помимо логического основания, Веселовский указывает особенности исполнения, формирующие рефрен. Запевала исполняет строфу, хор – припев. Такой порядок исполнения поддерживается и обрядом (100). Позже вопрос о рефрене и путях его инкорпорирования в строфу был подробно разработан акад. Шишмаревым в специальном исследовании, посвященном Веселовскому [12].

Психологический параллелизм, ритм и амебейное исполнение порождают различные строфические формы. Двустишие, содержащее два члена сопоставления, можно считать изначальным строфическим образованием. Несмотря на минимальный объем такого текста, он обладает всеми признаками стихотворного произведения.

В строфической организации стихотворного материала с самого начала проявляются хорошо известные теории и истории музыки психофизиологические тенденции – стремление к симметрии, четности и квадратности, т.е. удвоенной четности. Возникает катрен, отражающий про-

цесс антифонного пения при разрастании амебейной волны. На этом пути возникли сицилиана, а также всевозможные модификации амебейной композиции в твердой строфической форме, – секстина, октава, терцина, сонет и др. Веселовский приводит особенно много наблюдений над процессом исполнения песен и формирования строф на итальянском материале (частично по личным впечатлениям) с привлечением сравнительного материала из других европейских и неевропейских культур. Так, сардинские muttos обычно содержат запев из двух стихов с двумя рифмами (ab), за которыми следует припев из двух же стихов на те же рифмы, но в обратном порядке (ba). Вот источник относительно редкой формы катрена с опоясывающей рифмовкой (107). Следы припева несут в своей структуре рондель и рондо. Даже столь изысканные формы, как венок строф и терцины, естественно объясняются из амебейного исполнения (107–108). Так, прообразом терцины оказывается stronello: трехстишие на две рифмы, исполняемое одним, на которое отвечает другой, подхватывая одну из предложенных рифм и вводя новую (108).

Как и другие явления поэтики, стремление к симметрии, четности и квадратности стихотворной речи формализовалось настолько, что вышло за пределы одной строфы и вовсе обособилось от строфического членения текста. Оно породило риторическую фигуру синтаксического развертывания, которая состоит в последовательном удвоении количества и/или протяженности синтаксических единиц по отношению к стиху как единице стихотворной речи [13, с.37–42]. Первый стих синтаксического развертывания делится интонационно и синтаксически на два полустишия. Следующий стих представляет собой интонационное и синтаксическое единство. Третий и четвертый стихи совместно образуют единую синтаксическую конструкцию. Пятый–восьмой стихи также составляют единое синтаксическое и/или интонационное целое. Полная формула такова: $CP = (\frac{1}{2} + \frac{1}{2} S) + 1 + 2 + 4$.

Ich seh’ sie dort, ich seh’ sie hier
Und weiß nicht auf der Welt,
Und wie und wo und wann sie mir
Warum sie mir gefällt.

Das schwarze Schelmenaug’ dadrein,
Die schwarze Braue drauf,
Seh’ ich ein einzigmal hinein,
Die Seele geht mir auf.

I.W. Goethe

Полное синтаксическое развертывание встречается довольно редко, но редуцированное: $(\frac{1}{2} + \frac{1}{2}) + 1$ и малое: $(\frac{1}{2} + \frac{1}{2}) + 1 + 2$ насыщают стихотворную речь.

Каково значение исследований Веселовского в области возникновения и развития стихотворной речи, изложенных в его лекциях и печатных трудах? Надо ли думать, что раз они никогда не были специально рассмотрены его преемниками, они прошли бесследно?

Ни в коем случае. Первая книга В.М.Жирмунского о русском стихе «Композиция лирических стихотворений» опирается на труды Р.Вестфаля, О.Брика и Веселовского. Первых двух Жирмунский называет сразу, на Веселовского дважды ссылается здесь и еще один раз – во «Введении в метрику». Легко установить, какие мысли, даже формулировки Веселовского послужили исходными точками исследования Жирмунского. В первую очередь должна быть названа лекция «История лирики и драмы» для студентов 4-го курса университета, прочитанная в 1882–1883 гг. Все лекции этого цикла были записаны студентом М.И.Кудряшовым и тогда же изданы литографически с согласия Веселовского. Именно здесь речь идет о различных типах повторов, которые Жирмунский положил в основу своего описания и анализа. Брик в «Звуковых повторах» и «Ритме и синтаксисе», в свою очередь, исходит из идей Веселовского и прямо говорит об этом. Эйхенбаум, по его собственным словам, в «Мелодике русского лирического стиха» исходит из идей Брика и «Композиции лирических стихотворений» Жирмунского, так что влияние Веселовского на стиховедение ОПОЯЗа и, шире, формальной школы оказывается наглядным и весьма значительным. Как показал акад. Шишмарев, литературоведение 1910–20-х гг. и усваивало наследие Веселовского, и бунтовало против него [14, с.332–333]. Следующим образом описал проблему восприятия взглядов Веселовского акад. Д.С.Лихачев: «Подобно тому, как взгляды «формалистов» зависели от теории исторической поэтики А.Н.Веселовского, взгляды на литературу В.М. Жирмунского также были связаны с этим ученым. Вместе с тем он не повторял А.Н. Веселовского: влияние последнего на В.М.Жирмунского не следует, пожалуй, даже называть влиянием. Просто это была одна и та же область размышлений и сходство размышлений в разных областях литературоведения» [15, с.10–11].

Представления Веселовского о стихотворной речи оказались актуальными и полстолетия спустя. В работах Жирмунского поставлен вопрос о природе тюркского народного стиха. Как и в общих проблемах изучения тюркского эпоса, Жирмунский развивает здесь идеи, выработанные Веселовским, и сам об этом говорит [16, с.632, 652]. В то же время, используя большой сравнительный материал, сопоставляя тюркский эпический стих с финно-угорским, он вносит существенное дополнение в устоявшиеся представления о возникновении и древнейших формах бытования стихотворной речи. «Простое повторение строк (с варьированием отдельных слов) представляется древнейшей формой ритмической организации стиха. Такое повторение являлось выражением коллективной или индивидуальной эмоциональности, эмфатического настроения, магической заклинательной формулой» [16, с.667]. Это наблюдение от-

личается новизной; простое повторение строк с варьированием отдельных слов как древнейшая форма бытия стихотворной речи Веселовскому известна не была; дальнейшее развитие тюркского стиха обрисовано по установленной Веселовским схеме.

В наших представлениях о возникновении стихотворной речи важное место занимает концепция анаграммирования Ф. де Соссюра, согласно которой в центре древнейших сакральных текстов стояли табуированные слова. Они не назывались, но вся лексика текста подбиралась так, что фонемный состав слов насыщался фонемами запретного слова. С течением времени анаграммирование, как и другие мощные стимулы формирования стихотворной речи, формализовалось и стало поэтическим приемом [17].

Д.С.Уорт и Иэн К.Лилли исследовали особенности смежной и несмежной рифмовки в русском стихе [18]. Ими обнаружена такая тенденция: смежные пары рифм чаще бывают богатыми (имеют общую опорную, т. е. предударную, фонему), чем несмежные. В более тесной связи парных рифм можно видеть отдаленное следствие изначального параллелизма.

На уровне современных знаний возникновение стихотворной речи можно представить так: психофизиологический, затем эстетический катарсис вызывает эмфатические повторения, опирающиеся на сближение внутренней формы ключевых слов. Психологический параллелизм дает повторениям облик сопоставления человеческого начала с природным по признаку действия. Психологический параллелизм влечет за собой параллелизм синтаксический и морфологический. Ритм подравнивает слоговой состав параллелей, образуя соразмерные стихи. На формирование стихотворной речи начинают воздействовать общеэстетические тенденции симметрии, четности и квадратности. Сближение внутренней формы ключевых слов, лексические и грамматические повторы в конце стиха возбуждают рифму, в начале и середине стиха – аллитерацию. Амебейное исполнение оказывает решающее влияние на формирование строфы. В определенный момент на пути от коллективного сознания к индивидуальному психологический параллелизм утрачивает свою актуальность для поэтического мировосприятия. С этой поры аспекты стихотворной речи – рефрен, метр, ритм, фоника, рифма, строфа – развиваются в большей или меньшей степени имманентно.

В этой системе взглядов значительное место занимают наблюдения и построения Веселовского.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Виноградов Г.С. Архив А.Н. Веселовского: Краткий обзор // Бюллетени ОР ИРЛИ (ПД) АН СССР. Вып. 1. – М.; Л., 1947.

2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.: Худ. лит., 1940. В дальнейшем ссылки на страницы этой книги делаются в тексте.

3. Веселовский А.Н. Заметки по литературе и народной словесности. – СПб., 1883.

4. См., в частности: Boas F. Primitive Art. Oslo, 1927; the 2nd ed.: N.Y., 1955; Chadwick H.M., Chadwick N.K. The Growth of Literature. Cambridge, v. 1, 1932; v. 2, 1936; v. 3, 1940; Леви-Строс К. Структурная антропология. – М., 1983; Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986; Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986; Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994; Шайтанов И.О. Классическая поэтика неклассической эпохи // Вопросы литературы. – 2002. – Июль–август.

5. Дневниковая запись от 7 февраля 1921 г. // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – Т.7. – М.; Л.: ГИХЛ, 1963.

6. Энгельгардт Б.М. Александр Николаевич Веселовский. – Пг.: Колос, 1924.

7. Баевский В.С. Психологический параллелизм в поэтическом миросозерцании Некрасова // Н.А. Некрасов и его время. Вып. 3. – Калининград, 1977; Его же. Поэтика психологического параллелизма // Сибирский фольклор. Вып. 4. – Новосибирск, 1977.

8. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978.

9. Levi-Strauss C. Mythologiques. I – IV. – Paris, 1964–1971.

10. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.

11. Лакшин В.Я. «Новый мир» во времена Хрущева. – М.: Книжная палата, 1991.

12. Шишмарев В.Ф. Избранные статьи. Французская литература. – М.; Л.: Наука, 1965.

13. Баевский В.С. Синтаксическое развертывание – риторическая фигура-универсалия // Риторика « лингвистика. – Смоленск, 1999; Его же. Риторическая фигура *синтаксическое развертывание* в «Фаусте» Гете и Пастернака // Риторика -лингвистика. – Смоленск, 2000; Его же. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. – М.: Языки славянской культуры, 2001 (гл. 15); Его же. Риторическая фигура *синтаксическое развертывание* // Филологический вестник Ростовского ГУ. – 2002. – № 1.

14. Шишмарев В.Ф. Избранные статьи. История итальянской литературы и итальянского языка. – Л.: Наука, 1972.

15. Лихачев Д.С. В.М. Жирмунский – свидетель и участник литературного процесса первой половины XX в. // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977.

16. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. – Л.: Наука, 1974.

17. Starobinski J. Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. – Paris, 1971; Wunderli P. Ferdinand de Saussure und die Anagramme. – Tьbingen, 1972; В.В.Иванов. Очерки истории семиотики в СССР. – М., 1976 (гл. 4); Его же. Об анаграммах Ф. де Соссюра // Де Соссюр Ф. Труды по языкознанию. – М., 1977; Баевский В.С., Кошелев А.Д. Поэтика Некрасова: Анаграммы / / Н.А. Некрасов и его время. Вып. 1. – Калининград, 1975; Их же. К целостному анализу лирики В.Соловьева: Анаграммы // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. – Донецк, 1977; Их же. Поэтика Блока: Анаграммы // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. – Тарту, 1979. Баевский В.С. Фоника стихотворного перевода: Анаграммы // Проблемы стилистики и перевода. – Смоленск, 1976. Оно же в: Учебный материал по анализу поэтических текстов. – Таллин, 1982.

Его же. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. – М.: Языки славянской культуры, 2001 (гл. 4).

18. Worth D.S. 1) On Eighteenth-Century Russian Rhyme // Russian Literature. №3 (1972); 2) Remarks on Eighteenth-Century Russian Rhyme // Slavic Poetics/ The Hague: Mouton, 1973; Lilly I. K. 1) On Adjacent and Nonadjacent Russian Rhyme Pairs // Slavic and East European Journal. 1980. №3;) On Adjacent and Nonadjacent Russian Rhyme Pairs. II. // Slavic and East European Journal. 1985. №2.

È.À.Êðîòåíêî *(Òáèëèñè)*

Ê ÏÐÎÁËÅÌÅ ÈÇÓ×ÅÍÈß ÒÂÎÐ×ÅÑÊÎÉ ÈÍÄÈÂÈÄÓÀËÜÍÎÑÒÈ ÏÈÑÀÒÅËß (ÒÈÏ) Â ÑÂÅÒÅ ÈÑÒÎÐÈ×ÅÑÊÎÉ ÏÎÝÒÈÊÈ

Конец XX – начало XXI века характеризуется сменой научной парадигмы. Происходит фактическое расчленение указанной сферы на две части: теоретическую науку, определяющую законы, структуры, функционирование гуманитарного познания, и личностный, индивидуальный аспект. В гуманитарных науках личность стала приобретать все более абстрактные формы, обезличиваться. Социолог Дж.Хоуменс призвал «вернуть людей в теорию», что по сути предполагает радикальный пересмотр как современных теорий творчества вообще, так и проблемы творческой индивидуальности писателя (ТИП) в частности, задачи сложной и многоаспектной.

Парадигматический сдвиг в сфере теоретической поэтики связан с пересмотром традиционных представлений о творчестве и творце, т.е. роли личностного начала в процессе художественного освоения жизни, а также с формированием новых радикальных представлений по данной проблеме. Значительные достижения неогерменевтики последних лет, в частности, разработка проблемы диалогичности (М.Бахтин, М.Бубер и др.), учение о собеседовании (А.Ухтомский и др.), несомненно, повлияли на гуманитарные науки, соответственно, на современные теории творчества и творца. Крен в сторону реципиента усилился настолько, что возникли новые дисциплины: рецептивная эстетика, рецептивная поэтика, рецептивная теория текста, рецептивная социология. Некоторые теоретики (М.Фуко, П.Рикер) стали включать в сферу восприятия даже деятельность самосознания и самореализации ТИПа.

Связи писателя и читателя – это смысл и цель творчества. Компоненты традиционной триады: писатель – книга – читатель – исторически изменчивы, постоянно пополняются новыми понятиями.

Проблема постижения законов творчества, проникновение в сознание художника с особой силой и остротой возникла в новое время, когда под сомнением оказалось индивидуальное художественное творчество в самой своей сущности. Сегодня перед теоретической поэтикой стоят важ-

ные задачи: восстановление исторических корней духовности, осмысление самых различных творческих идей, воплощенных в художественной практике (известно, что художественная практика далеко опередила литературоведческий дискурс), признание творческих методов как равноправных явлений, понимание ТИПа как обновленной и деидеологизированной теоретической категории. ТИП – явление исторически изменчивое, формирование категории ТИПа как реальной и значимой величины в искусстве происходит постепенно и неоднозначно. Перед теорией творчества сегодня стоит задача анализа и поиска путей выхода из настоящего кризиса, проявляющегося в вольном или невольном принижении творческой роли художника в мире, вообще творческого начала в искусстве. Проблема комплексна по своей сути. Она должна рассматриваться в свете исторической и теоретической поэтик, а также учитывать многообразную художественную практику новейшей литературы. Системный и комплексный подход в освещении проблемы позволяет судить о современных изменениях, реконструкции и бытующей сегодня определенной недооценке великой русской культурно-исторической традиции. Сложность выдвигаемой для исследования проблемы проявляется и в том, что на данном этапе развития теоретической поэтики нечетко определены семантические границы понятия «творчество» как литературоведческой категории, соответственно, и категории ТИП. Существует мнение, что научное определение творчества, его единая теория невозможны, поскольку художественное творчество «исторически разнокачественно» (Е.Пульхритудова, В.Хализев, Л.Михайлова, Л.Чернец и др.). Бытует и прямо противоположная точка зрения, выраженная в современных многочисленных попытках исследователей написать историю литературы без обозначения имен, теорию творчества без ТИПа. Однако несовпадение различных точек зрения на теорию творчества и ТИПа не должно трактоваться как невозможность «диалога» между ними. Роль ТИПа в литературном процессе, его связи и влияние на духовную культуру общества, изменения в восприятии классического наследия, теоретического и художественного фонда советского периода, проблемы «стратегии текста» и художественной интерпретации – весь обозначенный круг проблем, несомненно, полемичен по своей сути. Однако именно полемичность дает возможность глубже вникнуть в суть исследуемых вопросов.

Одним из первых теоретиков, выдвинувших вопрос о комплексного изучении творческого процесса и обосновавших необходимость формирования новой дисциплины теории творчества ТИПа и восприятия, был Б.Мейлах («Талант писателя и процессы творчества», 1984). В 80-е годы этой проблемой занимались мало. Полемичной она остается и по сей день. Представители различных школ и направлений, работающих в сфере теорий ТИПа и творчества, единодушно отмечают изначальную полемичность и одновременно теоретическую и практическую полезность

существования данной дисциплины в сфере гуманитарных наук. До конца 60-х годов XX века изучались лишь отдельные звенья названной комплексной проблемы.

Системность творческого процесса и его теорий обусловливает между тем учет разнонаправленных, а порой и взаимоисключающих точек зрения, возникающих при изучении проблемы ТИПа. Метод конструктивной полемики с представителями разных художественных школ, группировок, а также индивидуальных творческих исканий авторов 60-90-х годов XX века (Т.Толстая, В.Сорокин, Д.Пригов, В.Кормер и др.) нами рассматривается как возможность проявления плюрализма в искусстве. Интегрированный анализ теорий творчества, ТИПа и восприятия должен производиться на основе современных положений теоретической поэтики, реконструкция которой началась с 90-х годов XX века. В задачи этой комплексной теории входит также определение перспектив дальнейшей разработки литературоведческих работ, определения художественного сознания ТИПа в определенную историческую эпоху. Теории восприятия, художественной интерпретации определяются не только замыслом автора, но и смысловой стороной текста. Подобный подход к изучению проблемы ТИПа связан с целым рядом трудностей. Так, например, до сих пор в теориях творчества и ТИПа сосуществуют не только современные, новейшие, но и традиционные, порой такие взаимоисключающие трактовки категории ТИП: от возвышения ее над действительностью («надындивидуальный аспект»), до принижения роли писателя, его отождествления с регистратором иррациональных психологических установок. Встречается понимание творчества как выражения сути «коллективного человека», наконец, признание ТИПа эстетическим феноменом, не обладающим самостоятельной значимостью и т.д. До сих пор наблюдается смешение понятий: автор, авторская маска, личность, творческий индивидуализм, творческая личность, авторская субъективность (С.Аверинцев, М.Гаспаров, А.Михайлов, С.Петров, М.Храпченко и др.).

Конец XX века отмечен большим обезличиванием категории ТИП. В современных западных теориях преимущество отдается проблемам текста, а не автора. Тем самым расширяется сфера рецептивной поэтики (Н.Саррот, З.Фрейд, М.Хайдеггер, А.Камю и др.). Подобного рода тенденции наблюдаются в теориях ТИПа и творчества и в России.

Десубъективацию личностного начала в теориях ТИПа не следует объяснять только кризисом советской идеологии. Культурологические факторы, которые привели к формированию нового ТИПа в 60–80-х годах, показывают влияние деидеологического, шире, утопического дискурса. Таково мнение М.Липовецкого, с которым трудно не согласиться. Долгое время в теории литературы понятию «творческая индивидуальность писателя» не везло, хотя о ТИПе писали Е.Аксенова, Б.Бурсов, Б.Костелянец, М.Храпченко. Впервые в советском литературоведении в систематизированном виде ТИП получил гражданство в Словаре литературовед-

ческих терминов 1974 года. Этот словарь и сегодня пользуется широкой популярностью, многие из его положений не утратили своего значения. Тогда авторы словаря попытались исправить существующую в теоретической поэтике тенденцию, проявившуюся в ограничении данного понятия рамками одной национальной литературы (М.Храпченко, Е.Аксенова, Б.Бурсов). Они учитывали становление понятия только в аспекте русской и западноевропейской литератур. Разработкой определения сущности понятия «человек», «индивид», «личность» в философии, психологии и эстетике 70-х годов занимались И.Кон, З.Какабадзе, А.Спиркин и др. Чем был вызван столь пристальный интерес к различным граням понятия «человек как творческая личность» именно в 70-е годы? Основные усилия теоретиков направлены на выяснение принципов формирования личности развитого советского человека. В России наступил длительный период правления Л.И. Брежнева, период «развитого социализма» требовал поддержки со стороны творческой интеллигенции. В деле же укрепления линии партии полный контроль над ученой и творческой интеллигенцией был уже недостаточным. Возникают диссидентство и «самиздат». В последнем публикуются «Размышления о прогрессе» А.Сахарова. В эти годы создан Комитет прав человека (А.Сахаров, В.Чиладзе, А.Твердохлебов), выслан из Союза А.Солженицын и т.д. В ответ на провозглашенную с трибуны XXIV съезда новую историческую общность «советский народ» в Тбилиси требуют признания грузинского языка официальным языком республики. Так начинает пробиваться плюрализм поисков демократических путей в жизни и искусстве. Тенденция к обезличиванию ТИПа выявила две основные причины: 1. Распад социалистической системы привел к тому, что человека, воспитанного в определенных идеологических рамках, предоставили самому себе. Привычные ценности утрачены, новые не созданы. 2. Обилие деперсональных теорий вызвано к жизни и общим кризисом гуманитарной культуры. С середины XX века начинают формироваться новые, не связанные напрямую с традициями XIX века версии гуманизма.

Гуманизм приобретает вполне обыденный практический смысл, он решает типовые задачи гуманизации социологии, политики культурологии. Различные социальные системы начинают сотрудничать между собой, возникает необходимость выработки согласованных представлений о достоинстве, свободе индивида, но эти представления становятся все более абстрактными. Это далеко не исчерпывающий аргумент столь сложного явления. Таким образом, значительно изменилось традиционное художественное сознание. Процесс широкой деидеологизации в то же время дает простор ТИПу, выводит его к новым горизонтам творчества. Ориентация на действительность включает в сферу литературного интереса такие стороны жизни, которые ранее считались неэстетическими. Конечно, указанный процесс вполне закономерен. Однако к концу XX века он все более ускоряется, даже снижается (Э.Лимонов, Вен.Ерофеев

и др.). Расширение творческого горизонта в аспекте самореализации стало одной из тенденций современных теорий обезличивания ТИПа («смерть автора»). Новое время ставит теоретическую поэтику перед необходимостью выработки соответствующих морально-эстетических норм с учетом «человеческого измерения».

Сложность теоретического определения категории ТИП объясняется и сложившимися разнокачественными национальными традициями, далеко еще не изученными в теоретической поэтике. После всеохватности генезиса соцреализма и существования «единого пространства литератур народов СССР» объект исследования ТИП-россиянин локализовался. Сегодняшний поиск исторической правды и правды художественной подразумевает объединение писателей под эгидой русской национальной идеи, восстановление смысла которой является не столько первостепенным делом теоретической поэтики, сколько жизненной необходимостью. Таково новое ощущение времени, среды, истории, по-новому воспринимаемое пространство географических и художественных границ. На наших глазах переосмысляется такое сложное понятие, как «национальная картина мира», в которое входит «национальный маркированный образ культуры» (А.Вержбицкая, Ю.Степанов). Формируется новая авторская субъективность – творческая индивидуальность писателя-россиянина. Процесс этот мыслится до сих пор поразному. Становление ТИПа в России сегодня необходимо искать в пересечении языка и культуры. В этом феномене меняются не только угол творческих поисков, но и особенности сознания, психологии, деятельности. Понять такую творческую личность значит воспроизвести в сознании другой национальной культуры не только логику бытия, систему ценностей, но и специфическое видение мира. Понять такой ТИП можно только при знании страноведческого и культурологического слоев. Единой системы, под которую можно было бы подвести национальные аспекты ТИПа, не существует. Может быть, следует признать все культуры абсолютно равными? Такую точку зрения высказывают некоторые теоретики, ориентированные на глобализацию. Каждая культура и ТИП, как часть ее, воссоздает свою специфическую рациональность, нравственность. Разновидность национальной ориентации ТИПа иногда трактуется как несоизмеримость различных культур и невозможность диалога между ними. Однако такой диалог необходим. Сложность теоретического определения категории ТИП связана и с наличием внутренней градации термина: ТИП-россиянин, ТИП русскоязычный. Он пишет на русском языке, но может выражать интересы той среды, в которой живет. Воссоздание НКМ (национальная картина мира) – задача писателей сегодняшнего дня, но она, думается, не только задача искусства. Ведь речь идет о восстановлении утраченной веры, традиций, историко-художественной правды, формировании правды сегодняшнего дня. Термин «картина мира» появился в работах Г.Герца по физике в

начале XX века, затем он стал применяться в рамках семиотики (В.Топоров, Вяч.Иванов). Теория языковой картины мира еще находится в стадии разработки. В последние годы в указанном порядке стали выделяться два направления: философское и лингвистическое. Философско-лингвистический аспект термина позволяет говорить и о его применении в теоретической поэтике. Только после процесса стабилизации НКМ во всей ее многогранности у себя на родине, можно говорить о качественно новом диалоге с литературами ближнего зарубежья, в которых также происходят аналогичные процессы. Об этом свидетельствуют ежегодные конференции, проводимые, например, в Тбилисском государственном университете им. И.Джавахишвили с 1988 года («Актуальные вопросы межнациональных филологических общений»). Постепенно налаживается диалог между литературами, культурами, ТИПами стран постсоветского пространства. Совсем недавно русская литература рассматривалась и утверждалась в качестве межлитературного объединения (Р.Бикмухамедова, Г.Ломидзе, И.Неупокоева и др.). Подобный методологический подход давал возможность считать теории ТИПа и творчества теорией е д и н с т в а. В ряду же отдельных национальных литератур изучались «национальные варианты» (Н.Эльсберг) одного и того же советского характера. Такое положение сохранялось вплоть до 90-х годов XX века. В последнее время утвердился взгляд, что национальные литературы и ТИПы (Б.Реизов, Т.Григорьева) «уникальны, индивидуальны, незаменимы и независимы», однако проблема все еще остается нерешенной по сей день. Только полицентрический подход к решению проблемы дает право говорить о «симфоническом единстве» (термин Ю.Колпинского) по пути к интеграции в мировой литературный процесс.

Ò.Á.Áî í÷- Î ñ ì î ë î â ñ ê à ÿ *(Ì î ñ ê â à)*

Í ÅÊ Î Ò Î Ð Û Å Ì Å Ò Î Ä Û Ñ Î Ç Ä À Í È ß Ë È Ò Å Ð À Ò Ó Ð Í Û Õ Ï Ð Î È Ç Â Å Ä Å Í È É, Ï Ð Å Ä Ë Î Æ Å Í Í Û Å Î Á Ú Å Ä È Í Å Í È Å Ì Ó Ë È Ï Î

24 ноября 1960 года состоялось первое заседание объединения УЛИПО (l'Oulipo, l'Ouvroir de Litterature Potentielle), созданное математиком Франсуа Ле Лионне и писателем Раймоном Кено. Объединение определило себя через отрицание: «1. Это не литературное движение. 2. Это не научный семинар. 3. Это не алеаторика» [2, с.1]. Однако УЛИПО занялось именно созданием литературных произведений научными методами, придерживаясь лишь последнего самоопределения – создавая строго формализованную, а не импровизационную литературу. Целью улипистов было «предложить писателям новые структуры математической при-

роды, а также выдумать новые художественные или механические приемы, способствующие литературной активности: поддержка вдохновения, так сказать, или некоторого рода помощь в творчестве» [4, с.321].

Можно выделить три основные течения в УЛИПО:

1. Поиск фиксированных структур, лежащих в основе текста, жестких и сверхжестких литературных форм от классических ограничений, как сонет, к более изощренным лингвистическим ограничениям: алфавитным (поэмы без «е» Перека), фонетическим (гетеросексуальные рифмы Ноэля Арно), синтаксическим (изосинтаксический роман Ж.Кеваля), численные (иррациональные сонеты Ж.Бенса) и т.д.

2. Поиск методов автоматической трансформации текста, создающих из некоторого сушествующего произведения произведение новое, например, метод S+7 Лескюра.

3. Транспозиция в область слов концепций, существующих в различных областях математики: геометрии (тангенциальные поэмы Ле Лионне), булевой алгебры (пересечение двух романов Дюшато), алгебры матриц (умножение текстов Р.Кено), и т.д.

Улиписты не были первыми, кто систематически применил математику к литературному творчеству. Однако скрупулезная работа по поиску новых форм, формальных ограничений зачастую оставалась вне внимания академической литературы. Как указывал Жорж Перек, «история литературы, занимаясь такими вещами, как Произведение, Стиль, Воображение, Видение мира, Создание, Взгляд, и т.п., игнорирует такие качества, как практика, как работа, как игра. Этим занимается «дурацкая» литература, и в ней – Рабле, Стерн, Руссель...» [2, с.79].

В компьютерную эпоху, когда текст, изображение и звук могут быть записаны набором цифр, возникает идея, перебирая всевозможные варианты случайных комбинаций простых цифр (за которыми будут скрываться те же не увиденные еще никем картины, не прочитанные тексты, не услышанная музыка), найти некий алгоритм, новую чудесную гармонию, автором которой станет не гений, а машина (простой перебор, старательный переписчик). Идея эта также не нова, в области сочинения музыки такого рода попытки известны, по крайней мере, с XIII века, когда Раймон Луллий составил свою «чудесную музыкарифмику» – машину для сочинения мелодий. Амбиции улипистов сближали их со средневековыми алхимиками и каббалистами, мечтающими синтезировать живое существо в лаборатории. Франсуа Ле Лионне писал о литературных экспериментах УЛИПО: «Можно сравнить эту проблему – mutatis mutandis – с проблемой синтеза в лаборатории живой материи... УЛИПО предпочла приступить к работе вместо того, чтобы обманываться, что производство искусственных литературных структур окажется бесконечно менее сложным и менее трудным, чем создание жизни» [2, с.27].

Улиписты изменили взгляд на литературу перестановок – анаграмм, палиндромов, липограмм, и пр., увеличивая сложность схемы и размер

элемента, подлежащего перестановке. Такая литература была ими названа комбинаторной (по аналогии с областью алгебры, занимающейся перестановками и сочетаниями), исследована, классифицирована и развита вплоть до театральных постановок, позволяющих выбор развития сюжета [2, с.281–285], и сборника стихотворений, прочтение которого занимает 190 258 751, почти бесконечное число лет [3].

Улиписты занимались также семантическими упражнениями – поиском методов, автоматическое применение которых открывает в исходном тексте неизвестные слои, скрытые потенциалы литературы. Среди таких методов: создание изоморфных (математический термин, означающий сохранение формы) текстов, при некоторой заданной трансформации сохраняющих нечто от исходного произведения. Их можно разделить на тексты, сохраняющие фонемы (изовокализм и изоконсонантизм), и тексты изограмматические и изосинтаксические, сохраняющие грамматическую и синтаксическую структуру исходного текста.

В качестве изофонического текста приведем «перевод» М.Бенабу [2, с.115] двустишия Лукреция «Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,/ e terra magnum alterius spectare laborem» (Посмотри, как ветер тревожит просторы морских вод и высоких земель (*лат.*)).

Sue avec Marie, ma guenon;
Turbans, gibus et cors a vent tisse
Ether a magnum allaite et ris
Ou se pique, taree, la boheme.

(Знакомая с Марией, моя уродина,/ Тюрбаны, виселицы и мозоли в двадцати тряпках,/ Эфир в величии кормит грудью и смеется,/ Где свяжешься, сладкая, цыганочка, (фр.)).

Пример изограмматического произведения: в качестве исходного текста берется отрывок из романа Р.Кено: «On a perdu du clef de la boite de sardines. Des sardines d’excellente qualite. Le sel s’est disperse dans le fond de la musette» (Потеряли ключ от коробки сардин. Сардин превосходного качества. Соль рассыпана по дну рюкзака (*фр.*)), определяется последовательность частей речи: VVSSSSASSVVSS... (глагол, глагол, существительное...). Задача состоит в написании нового текста по этой грамматической формуле. Ее можно усложнить требованием «усеченной» тавтограммы, т.е. все существительные должны начинаться с S, прилагательные с A, глаголы с V. Улипист Ноэль Арно следующим образом решает задачу: «Voyez valser les saucisses, les salamis, les salaisons, les salpicons. Abject salmigondis! Et quelle salade!» (Посмотрите, как вальсируют сосиски, салями, соленья, рагу. Мерзкая мешанина! И какой салат! (*фр.*)) [2, с.176].

Другой метод, «химера» Франсуа Ле Лионне, требует четырех исходных текстов. Первый текст (источник) определяет грамматическую структуру будущего произведения, задавая последовательность частей речи. Другие три тексты (цели) дают: один – существительные, другой – прилагательные, и третий – глаголы, которые размещаются на заданных

первым текстом местах. Пример: источник (тот же абзац Р.Кено), текст для существительных – отрывок из «Антологии классической китайской поэзии», текст для прилагательных – первая глава «Фантомаса», и текст для глаголов – введение в работу Александра Гротендика «Некоторые места гомологической алгебры». В итоге получается: «On a exploite le fleuve du ciel de la mer. Des mirroirs de grosse salle. Le cheveu se trouve permis dans l'aube de la soie» (Пользуются потоком морского неба. Зеркала огромного зала. Волос обнаруживается разрешенным на рассвете шелка (*фр.*)) [2, с. 184].

Метод (S + 7) Жана Лескюра требует использования словаря – толкового, иностранных слов, словаря-минимума.... Текст создается заменой существительных исходного текста на существительные, расположенные через семь в словаре. В общем случае метод описывается формулой (M*n), где M – слово (существительное, глагол, прилагательное...), n – некое натуральное число, * – математическая операция. Жан Лескюр, взяв в качестве первоначального текста постулат Евклида о пересечении непараллельных прямых на плоскости «переводит» его посредством франко-итальянского словаря в истории о чудачках, дромадерах, друидах и герцогах (для n=2,4,5,6,9) [2, с.165].

Если в качестве словаря выбран словарь антонимов, метод позволяет получить удивительные результаты, как например, при применении его к стихотворению Малларме «Лазурь»:

De l'eternel Azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poete impuissant qui maudit son genie
A travers un desert sterile de Douleurs...

(Прекрасна, как цветы, в истоме сонной лени,/ Извечная лазурь иронией своей/ Поэта тяготит, клянущего свой гений/ В пустыне мертвенной уныний и скорбей... пер. А.Ревича [1, с.441]).

Марсель Бенабу «Глотка» [2, с.203]:

De la gueule ephmere la gravite soucieuse
Allege, laide insolemment comme l'epine
Le prosateur fecond qui benit sa torpeur
Au sein d'une oasis fertile de Bonheurs
(Из эфемерной глотки серьезная озабоченность
Облегчает, безобразие нагло как шип
Плодовитый прозаик, благословляющий свое оцепенение
В лоне изобильного оазиса Счастья... (*фр.*)).

Определительный метод Раймона Кено позволяет, используя толковый словарь, до бесконечности увеличивать размер текста: так, предложение «кошка выпила молоко» преобразуется в «плотоядное млекопитающее пальцеходящее домашнее проглотило белую жидкость с мягким вкусом, выделяемую самками млекопитающих». К полученному тексту можно применить ту же процедуру.

В сходном семоопределительном методе М.Бенабу и Ж.Перек определяют значения слов не из словаря, а в манере некоего писателя, что позволяет за несколько шагов свести два различных текста к одному тождественному.

Р.Кено предлагает сочинять «хайки», оставляя в каждой строке исходного стихотворения только конечные рифмующиеся части, что, по мнению автора метода, «далеко уходя от смысла оригинала, несет, однако, некий «светящийся эликсир», так что можно себя спросить, не является ли выброшенная часть чистым излишеством» [4, с.185]. Так, сонет «на икс» Малларме:

Ses purs ongles tres haut dediant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint reve vesperal brule par le Phenix
Que ne recuille pas de cineraire amphore...

(Купая ониксы ногтей в пролитой густо/ полночной тьме, взметнул лампадоносный Страх/ Надежду, Фениксом сожженную, но пусто/ На дне могильных урн – в беспепельных кострах... пер. Р.Дубровкина [1, с.125]) преобразуется в: «Leur onyx?/ Lampadophore!/ Le Phenix?/ Amphore!/ Nul ptyx/ Sonore/ Au Styx/ S'honore./ Un or,/ Decor/ Contre une nixe,/ Encor/ Ce fixe:/ Septuor!» (Их оникс?/ Лампадофора!/ Феникс?/ Амфора!/ Ни один птикс/ звонкий/ в Стиксе/ не гордится./ Золото,/ декор/ против никсы./ Еще/ это фиксируется:/ Созвездие! (*фр.*)).

В данном эксперименте в исходный текст ничего не добавляется, а наоборот, отсекается «лишнее», однако эта процедура также приводит к выявлению новых возможностей, открытию скрытых значений. Изменив угол зрения, читатель лишается стандартной перспективы, он вынужден взглянуть на известное произведение не через привычные очки-шоры, а сквозь разноцветный калейдоскоп.

Таким образом, работа улипистов заключается в отыскании некоторых, быть может, скрытых правил создания существующих литературных произведений, а также в изобретении новых закономерностей, по которым могут быть созданы произведения будущие. Эти методики, по мысли Р.Кено, «также могли бы обогатить риторику, как различные умственные забавы привели в математике к созданию теории вероятностей, топологии и теории игр» [5].

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Малларме, С. Сочинения в стихах и прозе. М. «Радуга», 1995.
2. L'OULIPO: La litterature potentielle. Paris: Gallimard, 1973.
3. Queneau, R. Cent Mille Milliard de Poemes. Paris, Galimard, 1961.
4. Queneau, Raymond. La Litterature potentielle // Batons, chiffres et lettres. Paris: Gallimard, 1965. Pp. 317–346.
5. Queneau, R. Science and literature // The times literary supplement, sept. 28, 1967, trans. B.Wright.

Ò.Å.Àâòóõîâè÷ *(Ãðîäíî)*

ÐÈÒÎÐÈ×ÅÑÊÈÅ ÌÅÒÀÍÈÇÌÛ ÎÐÍÀÌÅÍÒÀËÜÍÎÃÎ ÑÒÈËß

Главная проблема этой статьи – какова функция в истории литературы т.н. орнаментальной (поэтической) прозы, насквозь риторичной, переполненной риторическими фигурами и тропами. В известной нам литературоведческой традиции можно выделить два альтернативных ответа на данный вопрос. С одной стороны, считается, что риторический стиль есть имитация литературного развития, формализация, «застывание в декоративности и повторяющихся формальных приемах» [9, с.210]. Эту точку зрения Д.С.Лихачев положил в основу своих рассуждений о первичных и вторичных стилях эпохи. Одно из последних проявлений этой позиции – работы В.Л.Левшун (7,8) о законе риторической имитации в древнерусской литературе. Противоположная точка зрения основана на идеях лингво-семиотики (Р.Якобсон, Ю.М.Лотман, Ж.Женетт и др.): риторика как механизм смыслопорождения, ориентированный на тропы, обеспечивает увеличение измерений пространства смысловой структуры, организуя многоаспектный и максимально интенсивный именно на уровне слова диалог с семиотическим целым [11, с.177–194].

В конечном итоге, как можно полагать, за этими позициями стоят противоположные представления о сущности литературного творчества, шире – философские представления: творец – автор, которому противостоит материал языка и задача которого состоит в максимальном сближении знака и означаемого, слова и мысли; творец – язык (по известной формуле Хайдеггера, в словесном произведении говорит «язык, а не поэт»), который навязывает писателю логику порождения смысла в высказывании.

Из этих исходных позиций вытекают и концепции литературного процесса, соответственно концепции стилевого развития и роли риторических фигур в этом развитии.

В самом деле, если творец – автор, преодолевающий сопротивление инертного материала языка, то основная тенденция литературного развития осмысливается в традициях эволюционизма и сводится к движению от риторической усложненности, кодифицированной в нормативных риториках, к простому языку самой реальности, в пределе – к обиходной речи, которая понимается как простое, «нестилевое» слово. В русле этого представления – концепция стадиального развития мировой литературы (С.С.Аверинцев, А.В.Михайлов, С.Н.Бройтман и т.д.). Риторический стиль, согласно этой концепции, представляет собой либо характеристику исторически преходящего периода развития литературы, либо детскую болезнь гения (Пушкин), либо отличительный признак прозы беллетриста средней руки (Бестужев-Марлинский).

Справедливости ради следует отметить, что в работах теоретиков, представляющих данную концепцию, есть высказывания, за которыми стоит понимание более сложной судьбы риторического наследия, которое отнюдь не исчезает из литературы с концом риторической эпохи. Так, А.В.Михайлов оговаривал, что «весь XIX век в литературе и поэзии забит осколками риторического, которые, однако, почти никогда не выступают системно» [12, с.64]. С.С.Аверинцев, имея в виду топику риторических жанров, отмечал, что их инвариантные элементы оказываются «гораздо сильнее и глубже, чем отклики на время или отражения авторской судьбы или души» [4, с.182].

С другой стороны, если исходить из того, что творцом является язык, то становится очевидным, что именно на уровне языка – в отборе риторических фигур и тропов непосредственно проявляется мировоззренческая драма писателя. Ж.Женетт, наиболее последовательно развивавший эту концепцию, приводит мнение Бюффона, который приписывал стилю едва ли не магическую способность постижения истины. О том же в своей статье «История или литература» писал Р.Барт: «...через ...риторические фигуры язык навязывает целую систему видения мира. Это относится к стилю? К языку? Ни к тому, ни к другому; на самом деле речь идет о совершенно особом установлении, о форме мира; это вещь не менее важная, чем исторический тип пространственных представлений у художников» [5, с.218].

В этой системе рассуждений риторические фигуры и тропы, во-первых, представляют саму суть поэтического языка; во-вторых, характер их использования в литературе очерчивает пространственные и соответственно мировоззренческие представления как литературы в целом на каждом этапе ее развития, так и каждого писателя. Как заостряет эту мысль Р.Барт, история литературного слова (под литературным словом он имеет в виду именно риторические фигуры и тропы) – есть история знаков литературности, соответственно история литературы и должна быть историей системного переоформления фигур.

Риторический стиль (орнаментальная проза, поэтическая проза) при таком подходе – уже не имитация, а максимально интенсивная жизнь слова, максимально интенсивный диалог с культурой, с историей, а значит – воплощение динамики литературы: язык через свои поэтические формы подсказывает новые очертания мира, дает новую перспективу его видения. «Слова думают за нас» – эта вновь ставшая популярной в последнее десятилетие формула побуждает изучать историю постоянного переконструирования риторической перспективы, риторические механизмы смены литературных эпох. Особый интерес в данном отношении представляет орнаментальная (поэтическая) проза.

Типологический ряд Бестужев-Марлинский – Лесков – А.Белый – был выстроен Б.Эйхенбаумом, который поставил вопрос о том, что их «филологическая», орнаментальная проза представляла необходимый

диалектический противовес классической пушкинской традиции простоты и ясности [14, с.256]. К сожалению, далее постановки вопроса Б.Эйхенбаум не пошел. Между тем произведения Бестужева-Марлинского, Лескова и А.Белого, проанализированные в аспекте языка, могут дать, как представляется, реальное подтверждение или, напротив, опровергнуть тезис о том, что именно в движении риторических форм реализуется изменение эпистемы, что конфигурация риторических фигур и тропов (термин, Ж.Женетта) характерная для данного писателя, отражает его экзистенциальную драму. Кроме того, анализ даст возможность продемонстрировать тезис о риторике как способе мироистолкования в языке.

Определяющим свойством орнаментальной (поэтической) прозы является специфическое соотношение между текстом и действительностью: не скромность и самодостаточность мимезиса, который во главу угла ставит мир и от мира идет к слову, а бунтарство и вечная неудовлетворенность культуры, которая напряженно всматривается в себя и, обнаруживая несоответствие, идет от слова к миру. Это свойство – логоцентризм. Как удачно сказал Ж.Женетт, центральный момент в риторике – это рефлексия о фигурации, о принципах именования мира.

Наиболее обнаженно и очевидно этот момент рефлексии выступает у Бестужева-Марлинского, который перенес в прозу типологическую ситуацию романтической лирики – лирическое «я» во всем богатстве его духовного опыта, в изменчивости психологических состояний, в неисчерпаемости чувств и мыслей, вызываемых внешним миром, в безуспешных попытках выразить этот поток ощущений и впечатлений в слове, определить, обозначить, назвать невыразимое. Фабульное мышление уступает место в повести «Фрегат «Надежда» (1833) исследованию соотношения мира слов и мира вещей. Цель Марлинского – открыть мир заново, приложить «готовые слова» к предметам и явлениям принципиально нового мира – мира человеческой души, чтобы, показав нетождественность старых слов хаосу творящейся новой, субъективной реальности, именовать его заново, вернув словам их первоначальный созидательный смысл. Риторические формы приводят слова в состояние повышенной активности, сталкивая их в постоянных созвучиях и перекличках, в парадоксальных смысловых сочетаниях.

«Лицемерие есть невольная дань нравственности, а всякая дань – узда. Нередко знатные дамы обязаны сохранением своего имени без пятна мелочному расчету не запятнать своего платья, и я уверен, что китовые усы в старину сохранили более браков, чем в наше время разорвали их гусарские усы. Пускай же плетут пустые люди кружева из песку, называемые модою; пускай себе старушки в чепцах и фраках с важностию рассуждают о лучшем способе чихать за обедней и кланяться на выходах: без этих вздоров лучшее общество сгнило бы, как Пресненские пруды. <...> Таковы все мы, рожденные на границе двух веков, милый мой; восемнадцатый нас тянет за ноги к земле, а девятнадцатый – за уши кверху.

Не разберешь, право, что мы такое? Ни рыба, ни мясо, ни Европа, ни Азия. На прошлое мы недоумки, в настоящее недоросли, а в будущем недоверки, чуть ли не spottgeburt aus Dreck und Feuer» [2, с.105].

Приемы риторической рефлексии у Марлинского это интеллектуальные фигуры – определения, контрастные распределения, синонимические антитезы и сравнения. Их использование у Марлинского является средством выявления парадоксальности мира, несовпадения общепринятых представлений миру вещей. Основная интенция Бестужева-Марлинского и его героев – найти слово, точно определяющее мир. Готовые слова выворачиваются в поисках более точных значений и смыслов. Традиционная романтическая тема невыразимого у Бестужева-Марлинского осмыслена через игру со словом. Марлинский превращает повествование в диалог со словесной культурой. Способом диалога является игра, риторика же дает набор возможностей этой литературной игры.

Таким образом, конфигурация риторических фигур у Бестужева-Марлинского выявляет ситуацию эпистемологической неуверенности: игра разными значениями слова (китовый ус – гусарский ус), мерцание прямого и переносного смыслов в одном слове (старушки в чепцах и фраках), столкновение фразеологизмов (ни рыба, ни мясо, ни Европа, ни Азия), игра морфологическим сходством (недоумки – недоросли – недоверки) и – как констатация безуспешности попыток найти адекватное именование изменившемуся миру – обращение к цитатному тексту из Гете – формы риторической игры фиксируют зазор между словами и вещами и выражают интенцию отказа от готовых слов, более того – отказа от именования мира.

Иное у Н.С.Лескова в его повести «На краю света» (1875). Смысл повести – обретение героем-священником веротерпимости, его добровольный отказ от миссионерских притязаний крестить язычников в христианскую веру. К такому решению он приходит, осознав, что у этой бессловесной, ничтожной, отвратительной, как ему представляется поначалу, массы людей есть своя вера, своя связь с горним миром. И этот процесс обретения нового знания выражен тоже через риторическую фигурацию, однако основными приемами ее становятся риторические фигуры мысли и слова, позволяющие определить суть предмета – нового знания о мире.

«Мнилось мне, что это был тот, на чьей шее обитает сила; тот, чья смертная нога идет в путь, которого не знают хищные птицы; тот, перед кем бежит ужас, сокративший меня до бессилия и уловивший меня, как в петлю, в мой собственный замысл. Скудно слово его, но зато он не может утешать скорбное сердце движением губ, а слово его – это искра в движении его сердца. Как красноречива его добродетель, и кто решится огорчить его?.. <...> Прости меня, блаженный Августин, а я и тогда разномыслил с тобою и сейчас с тобою не согласен, что будто «самые добродетели языческие суть только скрытые пороки». Нет; сей, спасший жизнь мою,

сделал это не по чему иному, как по добродетели, самоотверженному состраданию и благородству; он, не зная апостольского завета Петра, «мужался ради меня (своего недруга) и предавал душу свое в благотворение». <...> Что же я с ним сотворю теперь? Возьму ли я у него эту религию и разобью ее, когда другой, лучшей и сладостнейшей, я лишен возможности дать ему, доколе «слова путают смысл смертного», а дел, для пленения его, показать невозможно? Неужто я стану страхом его нудить или выгодою защиты обольщать?» [3, с.388–389].

Возвышенная сакральная символика текстов Священного Писания переосмысливается в применении к экзистенциальной ситуации героя, риторические фигуры очерчивают границы этой ситуации в новых, тоже парадоксальных очертаниях. Нельзя не заметить, что – при всем обилии эмоциональных фигур восклицания и вопрошания, выявляющих полемическую интенцию повествования, – экзистенциальная ситуация рассказчика определенна и устойчива. Как и у Бестужева-Марлинского, в тексте Лескова тоже присутствует несовпадение между словом и предметом, однако у Лескова оно носит принципиально иной характер. Непонятное явление – в данном случае это язычник, называемый местоимением «тот», – осмысливается в анафорической конструкции через ряд соподчиненных предикатов, каждый из которых характеризует один из признаков его присутствия в мире. Анафора выявляет вариативность смысла. Семантика вариативности присутствует и в стилевой доминанте повести, которую образует контраст между абстрактной книжной метафоричной речью героя-повествователя и конкретной, естественной, примитивной речью его спасителя язычника. Риторическая фигуративность и простое «нестилевое» слово, противопоставленные в тексте, выявляют сосуществование двух сознаний, двух параллельных восприятий мира. Это значит, что конфигурация фигур в повести Лескова выявляет множественность путей мироистолкования.

Наконец, у А.Белого в «Симфонии (второй, драматической)» (1901) преобладающими становятся разнообразные многочисленные фигуры повторов, придающие напряженность повествованию; инверсированные определения, сквозные метафоры, которые образуют два ряда контрастных, противопоставленных образов – пошлой обыденной действительности и высшей, не доступной для понимания обычных людей, духовной реальности.

«1. Дома гора горой топорщились и чванились, словно откормленные свиньи.

2. Робкому пешеходу они то подмигивали бесчисленными окнами, то подставляли ему в знак презрения свою глухую стену, то насмехались над заветными его, выпуская столбы дыма.

3. В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мощеному дворику.

4. Были на дворике и две серые цесарки.

5. Талантливый художник на большом полотне изобразил «чудо», а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш.

6. И все это знали, и все это скрывали, боясь обратить глаза свои к скуке.

7. А она стояла у каждого за плечами невидимым, туманным очертанием.

8. Хотя поливальщики утешали всех и каждого, разводя грязь, а на бульваре дети катали обручи.

9. Хотя смеялся всем в глаза свод голубой, свод серо-синий, свод небесный и страшный с солнцем-глазом посреди.

10. Оттуда неслись унылые и суровые песни Вечности великой, Вечности царящей.

11. И эти песни были, как гаммы. Гаммы из невидимого мира. Вечно те же и те же. Едва заканчивались, как уже начинались.

12. Едва успокаивали, – и уже раздражали.

13. Вечно те же и те же, без начала и конца» [1, с.275].

Повторы образуют текст, построенный по принципу симфонической структуры, в которой взаимодействуют повторяющиеся и постоянно разрабатываемые в новых и новых словесных преломлениях мотивы.

Самосознающее «я» автора открывает «способность языка выразить онтологический смысл» [10, с.439], но этот онтологический смысл возникает не за счет соотнесения слов с реальностью и попыток назвать или понять ее, а за счет их соотнесения друг с другом. Фигуры повторения образуют принципиально новую конфигурацию – конфигурацию интегрального смысла, который не дается в готовом виде, а просвечивает в сложном семантическом целом, угадывается в интонации «невыразимого», возникающей благодаря повторам с одной стороны и эллипсисам с другой. В сочетании с инверсиями эти фигуры создают эффект стиля, «остраняющего» пространство, побуждающего увидеть новое в привычном, значительное в обыденном. «Синусоидальность» (термин В.П.Ракова [13, с.25]) стиля А.Белого – это движение от неназванного, но угадываемого, к неназванному и не поддающемуся объяснению.

Конфигурация риторических фигур у А.Белого обнаруживает, таким образом, существование эзотерического знания, которое принципиально не может быть названо, а может быть только воспринято – на эмоциональном уровне, как музыка, как Благая весть.

Сопоставительный анализ риторических фигур, характерных для орнаментальной прозы А.А.Бестужева-Марлинского, Н.С.Лескова и А.Белого, выявляет, во-первых, телеологичность каждой индивидуальной конфигурации фигур, ее соответствие экзистенциальной ситуации писателя; во-вторых, их общую направленность на прояснение новой картины мира; в-третьих, эвристическую ценность как креативного механизма, механизма смыслопорождения.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Белый А. Симфония (2-я, драматическая) // Белый А. Сочинения: В 2 т. – Т.1. – М.: Худож. лит., 1990.

2. Бестужев-Марлинский А.А. Фрегат «Надежда» // Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения: В 2 т. – Т.2. – М.: Худож. лит., 1958.

3. Лесков Н.С. На краю света // Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. – Т.1. – М.: Правда, 1989.

4. Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996.

5. Барт Р. Из книги «О Расине». История или литература? // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989.

6. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М.: Изд-во им.Сабашниковых, 1998.

7. Левшун Л.В. Очерки истории восточнославянской средневековой книжности: Эволюция творческих методов. – Мн.: ЕГУ, 2000.

8. Левшун Л.В. Особенности переходных периодов в истории средневековой восточнославянской книжности: закон исторической имитации // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: В 2 ч. – Ч.2. – Гродно, 2001.

9. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII вв.: Эпохи и стили // Лихачев Д.С. Избранные сочинения: В 3 т. – Т.1. – Л.: Худож. лит., 1987.

10. Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. – М.: Сов. писатель, 1988.

11. Лотман Ю.М. Риторика – механизм смыслопорождения // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб: Искусство, 2000.

12. Михайлов А.В. Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997.

13. Раков В.П. «Понятное / непонятное» в составе стиля // Филологические науки. – 2001. – №3.

14. Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. – М.: Сов. писатель, 1987.

Ý. Ì .Áåðåãîâñêàÿ *(Ñìîëåíñê)*

ÏÀÐÍÛÅ ÐÈÒÎÐÈ×ÅÑÊÈÅ ÔÈÃÓÐÛ

Пьер Гиро назвал структуру фразы «душой стиля» [9, с.61]. Понятие «структура фразы» очень емкое. Оно включает синтаксические позиции во фразе – т.е. выделение членов предложения, гипотаксиса, паратаксиса и гипопаратаксиса; актуальное членение предложения, т.е. выделение темы и ремы; оно включает длину предложения как стилистический фактор, экспрессивную пунктуацию, т.е. отклонение от пунктуационных норм, отражающее особо эмотивную интонацию фразы, оно включает, наконец, так называемые риторические, или иначе синтаксические фигуры, т.е. специальные обороты речи, отклоняющиеся от состояния синтаксического покоя (нейтральной структуры) и направленные на усиление выразительности [5, с.141].

На фигурах мы остановимся подробнее. Владимир Солоухин сказал в «Камешках на ладони»: «Можно исследовать химический состав, технологию производства, рецепты, тайны мастерства и все точно узнать: почему фарфоровая чашка звенит красиво и ярко, а простая глиняная издает глухой звук.

Но мы никогда не узнаем, почему одни фразы, стихотворные строки, строфы бывают звонкими, а другие глухими.

Дело вовсе не в глухих гласных, шипящих, закрытых и открытых звуках. Каждое слово без исключения может звенеть, будучи поставленным на свое место. Слова одни и те же, но в одном случае из них получается фарфор, бронза, медь, а в другом – сырая клеклая глина».

Именно от синтаксических фигур, от их умелого использования зависит часто появление в речи – и не только в художественной – этих метафорических фарфора, бронзы и меди, о которых говорит Солоухин.

Классификация фигур, которые достались нам в наследство от античной риторики, – дело весьма непростое, потому что любая попытка дать непротиворечивую подробную классификацию по одному основанию, как того требует логика, сопряжена с появлением «остатка» – фигур, которые по избранному основанию не входят, не умещаются ни в одну из образовавшихся подгрупп.

М.Л.Гаспаров, характеризуя античную систему представления фигур, опирается на Лаусберга, который выделял фигуры мысли (т.е. средства, которые акцентируют излагаемую мысль) и фигуры слов. Среди последних выделяются фигуры прибавления (сюда попадают эллипсис, асиндетон, зевгма), фигуры перемещения (гомеотелевт) и фигуры переосмысления (тропы) [2, с.40–45].

В.И.Корольков делит все фигуры на три типа – фигуры протяженности, фигуры связности и фигуры значимости [4]. А.П.Сковородников описывает синтаксические фигуры, основываясь на принципе экономии и избыточности. Он представляет синтаксические фигуры в виде поля, построенного по типу градационного ряда, одним полюсом которого является экономия, а другим – избыточность [7]. Г.Н.Акимова в своем анализе синтаксических фигур использует в качестве ключевого понятия расчлененность / нерасчлененность [1].

Т.Г.Хазагеров и Л.С.Ширина считают, что все фигуры построены на одном принципе – сопоставлении слушающим или читающим двух знакомых ему простых представлений, и на основании такого сопоставления у него возникает третье представление, новое и более сложное. Исходя из принципа сопоставления, они делят все фигуры на дискретные и недискретные [8].

Система неориториков Ж.Дюбуа и др. (так называемая льежская группа) исходит из операционного принципа: группы фигур формируются в зависимости от того, какие операции необходимы для образования того или иного риторического отклонения от нейтрального стиля.

Такие отклонения они называют метаболами, различая среди них метаплазмы (фигуры, которые меняют фонику или графику слова), метасемемы (фигуры, которые меняют смысл слова, т.е. тропы), метатаксы (синтаксические фигуры) и металогизмы (фигуры, которые меняют логический акцент фразы). Операции, посредством которых метаболы образуются, заключаются в сокращении, добавлении, сокращении с добавлением и перестановке [3].

Авторитетные современные французские стилисты Ж.Мазалейра и Ж.Молинье все фигуры делят на микроструктуры, которые легко вычленяются из отрезка речи и видоизменяются или даже совсем исчезают при изменении составляющих их слов, и макроструктуры, которые, как, например, подтекст, воспринимаются лишь в рамках большого контекста [10].

И.В.Пекарская склонна все разнообразие принципов, лежащих в основе различных классификаций, свести к дихотомии: парадигматические (ассоциативные) / синтаксические (расчлененность / нерасчлененность, экономия / избыточность и т.п.) [6].

На наш взгляд, наиболее удобным принципом классификации синтаксических фигур является принцип симметрии / асимметрии. Он прост, легко применим и обладает большой объяснительной силой. Если придерживаться этого принципа классификации, вся совокупность фигур распадается на три класса. Большая их часть тяготеет к симметрии. Эти фигуры усиливают симметрию, изначально существующую в системе языка, и тем самым увеличивают их аффективность. К классу симметричных фигур относятся повтор в девяти его разновидностях, синтаксический параллелизм, антитеза, хиазм, асиндетон и полисиндетон. В фигурах, относящихся к классу асимметричных, в структуру привносится некий хаос, создается искусственный стилистический слом, и за этот счет усиливается экспрессивность высказывания. К этому классу относятся инверсия, которая нарушает прямой порядок слов, риторический вопрос, который превращает повествовательное утвердительное предложение в вопросительное с отрицанием, эллипсис, фигура умолчания, сегментация и парцелляция. И, наконец, третий класс, класс фигур смешения, составляют структуры, в которых реализуются одновременно и принцип симметрии, и принцип асимметрии. Это частичный повтор, полиптот, предполагающий, что одно и то же слово повторяется в разных грамматических формах, гомеотелевт – однородные члены с одинаковыми окончаниями или суффиксами, градация, зевгма, оксюморон, катакреза, каламбреден и реконсилия.

Развивая идею симметричности синтаксических фигур, я выделила во всех трех классах парные фигуры. Получилось 10 пар соотносительных фигур:

1. Анафора

Опять тебя ищу,
Опять тебя увижу,
Опять грущу, узря,
Опять возненавижу.
(А.Ржевский)

Солдатами не рождаются,
Солдатами умирают
(граффити)

Эпифора

Два дерева: в пылу заката
И под дождем – еще под снегом
Всегда, всегда: одно к другому,
Таков закон: одно к другому,
Закон один: одно к другому.
(М.Цветаева)

Она вышла за меня замуж
без гроша в кармане!
Она оставит меня
без гроша в кармане!
(М.Ашар)

2. Анэпифора (в русской системе терминов – рамка или кольцо) и ее парная фигура **эпанафора** (русские термины – стык или подхват) являются производными от анафоры и эпифоры.

Я пью за разоренный дом,
За злую жизнь мою,
За одиночество вдвоем
И за тебя я пью.
(А.Ахматова)

Знать наизусть не значит знать.
(М.Э.Монтень)

Дуют ветры,
Ветры буйные,
Ходят тучи,
Тучи темные...
(А.Кольцов)

Я тоже была, прохожий!
Прохожий, остановись!
(М.Цветаева)

3. Полиптот, который представляет собой повторение какого-нибудь слова в разных грамматических формах, составляет пару трипликации или квадрипликации, т.е. тройному или даже четвертному повтору одного и того же слова без малейших изменений.

Я любил и люблю, не устану любить.
(А.Блок)

Тебя не соблазнить ни платьями, ни снедью.
Заезжий музыкант играет на трубе.
Что мир весь рядом с ним, с его горячей медью,
Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе.
(Б.Окуджава)

Оранжевые мамы

Оранжевым ребятам
Оранжевые песни
Оранжево поют
(А.Арканов, Г.Горин)

Посреди комнаты – огромная изразцовая печка.
На каждом изразце – картинка:
Роза – сердце – корабль. –
А в единственном окне –
Снег, снег, снег.
(М.Цветаева)

По Смоленской дороге – леса, леса, леса.
По Смоленской дороге – столбы, столбы, столбы...
(Б.Окуджава)

Пели, пели, пели, пели.
Пили, пили, пили, пили.
Поле, поле, поле, поле.
Пали, пали, пали, пали.
(И.Чинков)

4. Частичный повтор, который заключается в повторении одного только корня слова, имеет парой гомеотелевт, скопление разных слов с одинаковым окончанием и/или суффиксом.

Минувшее я жажду возвратить,
Но, возвратив, боюсь его обидеть,
Боюсь его возвратом оскорбить.
(И.Северянин)

Вы креститесь у часовни,
А я подымаю бровь...
–Но в вашей любви любовной
Стократ – моя нелюбовь!
(М.Цветаева)

Узнает ли себя делимое после
деления, если перед делением
умножить делимое на делитель?
(Г.Остер)

Кому темненько да холодненько,
а нам светлехонько да теплехонько.
(М.Салтыков-Щедрин)

Как живется вам – хлопочется –
Ежится? Встается – как?
(М.Цветаева)

Доедаем
Донашиваем
Доживаем
(Плакат бастующих учителей, 1999)

5. Асиндетон – Полисиндетон

Было серо, тускло, безотрадно,
Хоть огонь зажигай.
(А.Чехов)

Все в жертву памяти твоей:
И голос лиры вдохновенной
И слезы девы воспаленной,
И трепет ревности моей,
И славы блеск, и мрак изгнанья,
И светлых мыслей красота,
И мщенье, бурная мечта
Ожесточенного страданья.
(А.Пушкин)

6. Эллипсис – Фигура умолчания

Эллипсис удаляет из предложения один или даже оба главных члена предложения, которые легко восстанавливаются.

Фигура умолчания создает в предложении еще больший дефицит. Отсутствующие слова восстановить в точности нельзя, ясен только самый общий их смысл.

На большой корабль погрузишь, что хочешь,
А на маленький – что сможешь.
(пословица)

Когда я зол –
Я сержусь кулаком о стол,
А жена посудой об пол.
(О.Григорьев)

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны
И что они – кто старше, кто моложе –
Остались там. И не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь.
Речь не о том, но все же, все же, все же...
(А.Твардовский)

7. Следующую пару образуют **сегментация с репризой** и **сегментация с антиципацией**. О таких фразах Шарль Балли говорил, что их надо «глотать кусками, чтобы лучше их переварить».

Фраза расщепляется, и главное логически или эмоционально слово дублируется личным местоимением. От его положения во фразе – препозиция или постпозиция – зависит тип сегментации: при местоимении в препозиции образуется антиципация, если же оно в постпозиции по отношению к акцентируемому существительному, мы получаем репризу.

Ну а класс-то жажду заливает квасом? Класс, он
тоже выпить не дурак.
(В.Маяковский)

Он здесь, жандарм. Он из-за кромки леса
Глядит, надежно ль взведены курки.
(Э.Багрицкий)

8. Подобное «раздвоение» дает нам еще одну пару – **восходящую градацию** и **нисходящую градацию**.

Водка не бывает плохой, а только хорошей или очень хорошей.
(М.Светлов)

А тебе шопотом, потом
полушопотом, потом уже
молча: любимая, спи

Оба вида градации могут сочетаться в одном тексте, как это происходит, например, в девизе французских медиков: Иногда приносить исцеление, часто давать облегчение, всегда обеспечивать утешение (А.Субиран).

9. В основе двух последних пар лежит сочетаемость. Одна из них – **оксюморон** и **катакреза**.

Оксюморон соединяет два несочетаемых контрастных понятия, которые образуют третье. А в катакрезе тоже сочетается несочетаемое, но признак контрастности отсутствует.

От города не отгороженное
Пространство есть. Я вижу: там
Богатый нищий жрет мороженое,
За килограммом килограмм.
(Л.Мартынов)

Советский псих – самый нормальный псих в мире!
(Ф.Искандер)

Я счастливый насквозь! До нитки!
(В.Загорянский)

В вареную круто погоду,
В самый жареный час
Сырая масса народу
В песке на пляже пеклась!
(О.Григорьев)

10. И, наконец, наименее известная пара фигур: каламбреден соединяет в одной фразе два паронима, создавая видимость этимологического и грамматического родства (гусь и гусеница), а реконсилия создает в одной фразе два антонима, в одном из которых антонимичное значение совершенно стерлось, и столкновение этих двух слов частично актуализирует стертое значение, создавая комический эффект.

Думал, что ежевика – жена ежа.
(Э.Кроткий)

Комар и вся комарилья
Уселись на наши рылья.
(О.Григорьев)

Увидим, сказал слепой,
услышим, поправил глухой.
(пословица)

Чернорабочий с лопатой
Закидывал в кузов мел.
Чернорабочий с лопатой
Был ослепительно бел.
(О.Григорьев)

Отмеченные нами парные фигуры обладают набором сходных черт:

1) Во всех парах одна фигура выделяется как более сильная (анафора, эллипсис, восходящая градация, реконсилия и т.д.). Она употребляется чаще, чем ее пара.

2) Почти все пары обратимы: из асиндетона легко получается полисиндетон, из сегментации с репризой – сегментация с антиципацией, из восходящей градации – нисходящая и т.д.

3) Оба члена пары могут входить в один микроконтекст, усиливая и поддерживая друг друга. Но даже если в контексте присутствует эксплицитно только одна из парных фигур, вторая присутствует в нашем сознании в виде ментального фона.

4) Все они способны выполнять архитектоническую функцию, т.е. быть структурной основой целого текста.

Покажем это на примере стихотворения Булата Окуджавы «Голубой шарик», где используется градация как прием строфической организации поэтического текста:

Девочка плачет: шарик улетел.
Ее утешают, а шарик летит.
Девушка плачет: жениха все нет.
Ее утешают, а шарик летит.
Плачет старушка: мало пожила...
А шарик вернулся, а он голубой.

Наличие отмеченных нами парных фигур еще раз подчеркивает, как глубоко принцип симметрии / асимметрии пронизывает всю систему языка.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Акимов Г.Н. Развитие конструкций экспрессивного синтаксиса в русском языке // Вопросы языкознания. – 1981. – №6.
2. Гаспаров М.Л. Античная риторика как система // Античная поэтика. Риторическая теория и литературная практика. – М., 1991.
3. Дюбуа Ж. и др. Общая риторика. – М., 1986.
4. Корольков В.И. К теории фигур // Научные труды Московского ин-та ин. языков им. М.Тореза. Вып.83. Вопросы романо-германской филологии. – М., 1974.
5. Никитина С.Е., Васильева Н.В. Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. – М., 1996.
6. Пекарская И.В. Контаминация в контексте проблемы системности стилистических ресурсов русского языка. – Абакан, 2000.
7. Сковородников А.П. Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка. – Томск, 1981.
8. Хазагеров Т.Г., Ширина Л.М. Общая риторика. – Ростов н/Д, 1999.
9. Guirand P. La stylistique. – P., 1967.
10. Mazaleyrat J., Molinie G. Vocabulaire de la stylistique. – P., 1989.

Ë.Ô.Ëóöåâè÷ ***(Âàðøàâà)***

ÏÅÐÂÛÉ ÏÑÀËÎÌ Â ÏÅÐÅËÎÆÅÍÈÈ Ì.Â. ËÎÌÎÍÎÑÎÂÀ

С началом и развитием секуляризационных процессов в России пути культуры и церкви все более расходились. По мере того как мироосмысление отдалялось от сакрального уровня, формирующаяся антропоцентрическая культура все явственнее наступала на культуру сотериологическую, что находило выражение в новом понимании человека, а это в свою очередь определяло тематическое и стилевое развитие поэзии. Литература XVIII в., опираясь на сложное переплетение разных мировоззренческих позиций, где сочеталось (или сталкивалось) старое и новое,

естественно, не могла быть однородной по типу своего дискурса. Однако на протяжении длительного времени она изучалась, прежде всего, как явление светское с позиций эстетических. Вместе с тем своеобразие и специфика русской культуры Нового времени таковы, что в ней, наряду с новой светской, продолжала жить и позитивно воздействовать на литературный процесс и другая – традиционная – тенденция, соотносящаяся с религиозностью, христианской духовностью. С наибольшей очевидностью она проявляется в жанре стихотворных переложений псалмов. А из библейских ветхозаветных лирических текстов русские поэты ХУШ в чаще всего обращались к переложению 1 псалма. Именно Ломоносов оказался у истоков духовной поэзии Нового времени, на его переложения будут ориентироваться современники и потомки.

Псалом 1 содержит сущностные концепты Псалтыри, он является как бы вступлением, своего рода первоначалом и основанием для всей книги древнейшей библейской лирики. Св. Григорий Нисский истолковывал его именно как знаменательное предварение: «с первых же слов, как бы некую дверь и вход в блаженную жизнь, отверзает нам в удалении от зла (ибо сему учат первыя речения псалмопения, началом блаженства называя отчуждение от зла), потом предлагает заблуждающим руководство закона, обещая вследствие таковой жизни уподобление всегда зеленеющему дереву, и, показав горести идущих противоположным путем, последующими за тем восхождениями пользующегося сим руководством возводить на самый верх блаженства» [1, с.41]. В псалме нашли воплощение важнейшие концепты ветхозаветных книг: *блаженство*, *праведность*, *грех*, *нечестие*, *закон Божий, воля Божья, суд Божий, путь добра, путь зла.*

Первый стих: *Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых, и на пути грешных не ста, и на седалищи губителей не седе,* как и каждый из последующих стихов этого псалма, Ломоносов переложил соответствующим катреном четырехстопного ямба с перекрестной рифмовкой**.** Поэт ввел некоторые добавления, сохранив при этом пафос и основной смысл стиха:

Блажен, кто к злым в совет не ходит,
Не хочет грешным в след ступать
И с тем, кто в пагубу приводит,
В согласных мыслях заседать (ПСС, 8, 369).

Сохранение на первом месте ключевого для всей Псалтыри слова «Блажен» [2] («блаженство»), которое предполагает не просто стремление человека к счастью, спасению, благословлению, покою, но и следование путям Божьим (Пс.1:1), хождение в Законе Господнем (Пс.118:1), слушание и снискание Премудрости, заботу о бедном (Пс.40:2), т.е. действенную праведность (псалом в святоотеческих истолкованиях может иметь подзаголовок: «Участь праведника и грешника» [3, с.1], значимо, поскольку выдвигает на первый план тему блаженства праведника, определяющую тональность ломоносовской псалмодики. Почитаемый Ломоносовым св.

Василий Великий учил: «есть истинное благо, которое в собственном и первоначальном смысле должно назвать блаженным; и это есть Бог. <...> подлинно блаженно сие Источное Добро, к Которому все обращено, Которого все желает, сие неизменяемое Естество, сие владычественное Достоинство, сия безмятежная Жизнь, сие беспечальное Состояние, в Котором нет перемен, Которого не касаются превратности, сей приснотекущий Источник, сия неоскудевающая Благодать, сие неистощимое Сокровище» [4, с.8–9]. Композицию переложения, как и структуру самой Псалтыри, определяет оппозиция: праведник – «блажен муж» и грешники – «нечестивые». В интерпретации поэта, в отличие от псалтырного текста, праведник более деятелен, он обладает неким активным началом, он руководствуется своими желаниями («не ходит», «не хочет»), которые, конечно же, совпадают и определяются Божьей волей, но по сознательному выбору псалмопевца. Псалтырные «нечестивые» (беззаконники) у Ломоносова получили более эмоциональное и многозначное выражение – «злые» (см.: «злый = 1) злой, дурной, худой, порочный, грешный; 2) приносящий зло, вредный; 3) низкий, бесчестный; 4) бедственный; 5) тягостный; 6) насильственный; 7) жестокий») [5, с.205]. Так, тема зла, принципиально значимая для библейских книг, но не имеющая прямого словесного воплощения в псалме, зазвучала в стихотворении.

Следует обратить внимание на семантико-стилистическую правку, которую вел поэт, добиваясь точности выражения мысли в четвертом стихе, где псалтырный стих: *и на седалищи губителей не седе* – вызвал варианты: «В суде едином заседать» (Рукопись 1751 г.), «В едином месте заседать» (Ломоносов, Соч., 1751), «В согласных мыслях заседать» (Ломоносов, Соч., 1757), а выразительное псалтырное слово «губители» было перефразировано: «кто в пагубу приводит». Комментаторы ПСС отметили: «Если принять во внимание, что и комната, где заседал Шумахер, и стол, за которым он вершил академические дела, назывались «судейскими», то нельзя не признать намек, содержавшийся в этих стихах, довольно прозрачным» (ПСС, 8, 369). Как считает Ю.В.Стенник, «все варианты, на которых поочередно останавливался Ломоносов в целом нимало не противоречат тому месту псалма, которое данный стих должен передать... Однако колебания Ломоносова налицо. Эти-то колебания и показывают, какое важное значение он придавал последнему стиху строфы 1. Чувствуя возможность слишком прямолинейного его истолкования, Ломоносов постепенно, раз за разом ослаблял конкретность намека. Этот процесс настойчивой корректировки стиха, отражающий стремление скрыть заключенное в нем личное начало, свидетельствует о явном присутствии *автобиографического* элемента в самом обращении Ломоносова к практике переложения псалмов» [6, с.175] (курсив мой – Л.Л.)

Второй стих: *Но в закони Господни воля его, и законе Его поучится день и нощь,* воплощает тему закона – библейских предписаний нравствен-

ного характера, наиболее четко выразившихся в десяти заповедях (Исх.20:2–17; Втор.5:6–21). В зависимости от своего отношения к закону люди оказывались праведными или нечестивыми. Этот стих был переложен поэтом относительно свободно. Сохранялся пафос псаломного стиха, но поэт уходил от древнееврейской тавтологии, включал новую лексику и, как следствие, появлялись новые мотивы. Поэту, видимо, важно было показать, что Божьему закону подвластна не только воля человеческая, но и мысль (разум). Согласно древнейшим христианским представлениям, воля не принадлежит человеку: *Да будет воля Твоя!* (Мф.6:10). Но здесь, с одной стороны, эпоха Просвещения, а с другой – восточная православная патристика вносили свои, на первый взгляд, почти незаметные коррективы:

Но **мысль и волю** подвергает
Закону Божию во всем,
И **сердцем** оный наблюдает
Во всем течении своем (ПСС, 8, 369).

Вместо двух псалтырных концептов – *закон*, *воля*, здесь присутствуют четыре: *мысль*, *воля*, *закон, сердце*. Мысль и воля подчинены Божьему закону, закон же в свою очередь наблюдается и проверяется сердцем. Сердце является источником сознательной человеческой личности, мыслящей и свободной. Бог дал людям «сердце, чтобы мыслить» (Сир.17:6). Оно предстает местом окончательных решений, неписанного закона, таинственного действия Божия. Сердцем человек встречает Бога. *Очи сердца нашего* просветляются верою (Еф.1:18), верою вселяется Христос в сердца наши (Еф.3:17), *сердцем веруют к праведности* (Рим.10:9). Такие коннотации возникают при обращении к концепту сердца.

Большую часть третьего стиха, образного, метафорического: *И будет яко древо, насажденное при исходищих вод, еже плод свой даст во время свое, и лист его не отпадет,* – получившего различные истолкования в святоотеческой литературе, но неизменно отмечавшей уподобление праведника (воля которого соединена с волею Творца) могучему древу, корни которого достигают водного источника, и которое приносит своевременно богатые плоды, Ломоносов, на удивление, переложил почти дословно, не воспользовавшись «художественными», изобразительно-выразительными возможностями псалтырного стиха:

Как древо, он распространится,
Что близ текущих вод растет,
Плодом своим обогатится,
И лист его не отпадет (ПСС, 8, 369).

Лишь концовка стиха: *и вся, елика аще творит, успеет* – получила развитие и распространение у поэта:

Он узрит следствия поспешны
В незлобливых своих делах... (ПСС, 8, 370)

При переложении четвертого стиха: *Не тако нечестивии, не тако, но яко прах, егоже возметает ветр от лица земли,* – непосредственно воплощающего тему «нечестивого», который не имеет связи с Всевышним, не знает Его поддержки, и потому он подобен праху, и ветер «возметает» его, Ломоносов ограничился всего двумя стихами, вновь отказавшись от характерных библейских повторов:

Но пагубой смятутся грешны,
Как вихрем восхищенный прах [7] (ПСС, 8, 370).

В пятом стихе: *Сего ради не воскреснут нечестивии на суд, ниже грешницы в совет праведных,*- затрагивающем тему Божьего Суда (одну из главных пророческих тем – Дан. 7: 9–12, 26), которому подвластны все люди на земле, актуализируется оппозиция, намеченная в первом стихе: «нечестивые» – «праведные». Ломоносов также возвращается к теме «злых», в этой строфе – «злодеев»:

И так злодеи не возстанут
Пред Вышняго Творца на суд;
И праведны не воспомянут
В своем соборе их отнюд (ПСС, 8, 370).

Шестой стих: *Яко весть Господь путь праведных, и путь нечестивых погибнет,* – завершивший псалом, утверждает значимую идею: Господь руководит жизнью праведных, а путь нечестивых гибелен. Идея о «двух путях» резюмирует нравственное поведение людей. Путь праведных – это путь добра, прямой и совершенный, он состоит в том, чтобы творить правду (Притч.8:20), быть верным истине (Пс.118:30), искать мира (Ис.59:8); это путь жизни (Притч.2:19, 5:6, 6:23, 15:24), обеспечивающий благоденствие. Путь нечестивых – это путь зла – превратный путь, по нему следуют глупцы (Притч.12:15), грешники (Пс.1:1); он ведет к погибели (Пс.1:6) и к смерти (Притч.12:28). Поэт сохранил смысл шестого стиха, но интерпретировал его несколько по-своему, введя библейский символический образ «ока Господня»: Бог «видит под всем небом» (Иов.28:24) «сынов человеческих» (Пс.32:13):

Господь на праведных взирает
И их в пути своем хранит;
От грешных взор свой отвращает
И злобный путь их погубит (ПСС, 8, 370).

Таким образом, тема блаженства праведников, с одной стороны, и тема гибели – неминуемого возмездия – грешников («злых», «злодеев») на их «злобном пути», с другой, получила свое логическое развитие и завершение. Как видно, Ломоносов, перелагая псалом, воспроизводит его структуру, движение мыслей, развитие тем, эмоциональное наполнение, но вместе с тем перед нами авторское стихотворение со своей сложной проблематикой, образностью, стилистикой.

Ломоносов точен, даже *рационален*. Перелагая псалом «высоким», «благородным», «великолепным» ямбом, поэт старался *не отдалиться*

от смысла псалма. Обращает на себя внимание тот факт, что он с первой же строфы целенаправленно использует унифицированные подходы: во-первых, он точно «укладывает» каждый библейский стих в рамки одной ямбической строфы, причем тип строфы оставался неизменным во всех переложениях поэта – четверостишье (вероятно, силлабо-тоническое четырехстопное двустишье было бы недостаточным для воплощения псаломного стиха, а шестистишье (как в «Размышлениях»), восьмистишье (как в некоторых «Надписях») или тем более десятистишье (как в торжественных одах) – чрезмерными); во-вторых, он последовательно опирается на церковнославянский язык, значение которого осознанно им теоретически в полной мере в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (очевидно, что самая лингвистическая проблема взаимодействия церковнославянского и русского языков вызревала не без влияния реального художественного опыта переложения псалмов). Он «дружелюбно» советовал «любителям отечественного слова ... с прилежанием читать все церковные книги» (ПСС, 7, 590). Русские люди, получив вместе с христианством Св. Книги, святоотеческую литературу на славянском языке (ставшим языком Церкви, языком богослужения), не могли не почувствовать «к славянскому языку некоторое особливое почитание» (ПСС, 7, 591). Автор объяснял это тем, что язык непосредственно связывался с «освященным местом» – Церковью Божьею и таким образом сам сакрализовывался. «Подобно предметам религиозного культа – иконам, крестам и т.п., освященным верою и почитанием их от древних времен, слова и выражения церковнославянского языка через долгое употребление их в священном месте приобрели особенную важность и силу» [8, 285–286]. Поэт воспользовался этой могучей православной традицией в своих переложениях псалмов.

---

1. Святитель Григорий Нисский. О надписании псалмов. – М., 1998.

2. См., например: Блажен муж, боящийся Господа (Пс.111:1), Блажен разумевающий на нища и убога (Пс.40:2), Блажен народ, у которого Господь есть Бог (Пс.32:12), Блажени, ихже оставишася беззакония и ихже прикрышася греси покрыты (Пс.31:1), Блажен муж, емуже не вменит Господь греха (Пс.31:2), Блажени живущии в дому Твоем (Пс.83:5), Блажен муж, емуже есть заступление его у Тебе (Пс.83:6), Блажен человек, егоже аще накажеши, Господи (Пс. 93:12), Блаженны все, уповающие на Него (Пс.2:12), Блажен человек, которого сила в Тебе (Пс.83:6), Блажени непорочнии в путь (Пс.118:1), Блажени испытающии свидения Его (Пс.118:2).

3. Орда Х. Руководственное пособие к пониманию Псалтири. – Киев, 1882.

4. Василий Великий. Беседы на псалмы. – М., 2000.

5. Григорий Дьяченко. Полный церковно-славянский словарь. – М., 1993.

6. Стенник Ю.В. Пушкин и русская литература XVIII века.

7. Четвертый стих первого псалма нашел воплощение в стихотворении А. Пушкина «Зачем ты послан был и кто тебя послал...» 1824 г.: «Все было предано презренью,/ *Как ветру предан дольный прах*» (Пушкин, ПСС, II, 314).

8. Солосин И. Отражение языка и образов Св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова // ИОРЯС. 1913. Т. XVIII. Кн. 2.

Â.Ñ.Áàåâñêèé *(Ñì îëåíñê)*

ËÈÍÃÂÈÑÒÈ×ÅÑÊÎÅ, ÑÅÌÈÎÒÈ×ÅÑÊÎÅ, ÌÀÒÅÌÀÒÈ×ÅÑÊÎÅ, ÊÎÌÏÜÞÒÅÐÍÎÅ ÌÎÄÅËÈÐÎÂÀÍÈÅ Â ÈÑÒÎÐÈÈ ËÈÒÅÐÀÒÓÐÛ È ÏÎÝÒÈÊÅ

Древнегреческих философов от досократиков (прежде всего Пифагора) до Аристотеля в антиномии формы / содержания в первую очередь привлекала форма, изученная и описанная средствами математики и формальной логики. Размышления над их наследием и некоторыми трудами академика Колмогорова привели меня к убеждению, что нет такой сложной и важной проблемы в истории и теории литературы, которую невозможно решить или в решении которой невозможно далеко продвинуться с помощью математических методов, прежде всего математической статистики, теории вероятностей, логики и компьютерного моделирования. «Заблуждаются те, кто утверждают, что математика ничего не говорит о прекрасном или благом,– писал Аристотель.– На самом же деле она говорит прежде всего о нем и выявляет его. Ведь если она не называет его по имени, а выявляет его свойства и соотношения, то это не значит, что она не говорит о нем. А важнейшие виды прекрасного – это слаженность, соразмерность и определенность, математика больше всего и выявляет именно их» [1, с.326–327]. В «Поэтике» Аристотеля находим неоднократные замечания о размерах произведений разных жанров и соотношении их частей.

Настоящий доклад излагает некоторые результаты почти сорока лет исследований; первая статья, намечающая количественный подход к решению литературоведческой проблематики, была опубликована мною в «Вопросах языкознания» в 1966 г. [2].

Я строю языковую модель литературного явления, стремясь придать ей семиотический аспект, рассматривая литературное явление как семиозис; подвергаю ее математической обработке; для облегчения и ускорения работы использую компьютерную программу; после чего результат анализа переношу на литературное явление, которое изначально является предметом изучения.

Сложная система всегда обладает бесчисленными особенностями. Модель неизбежно воспроизводит лишь некоторые из них. «Нужно иметь в виду, что всякая реальная машина» характеризуется бесконечным числом переменных, из которых почти все, за исключением немногих, по необходимости приходится игнорировать <...> Сталкиваясь с этим бесконечным числом переменных, экспериментатор должен выбрать для исследования конечное их число. Так он, конечно, и поступает – другими словами, он рассматривает абстрагированную систему» [3, с.39–40]. Важно избрать для исследования именно те индексы («переменные»), кото-

рые для системы являются определяющими. Целенаправленный их выбор возможен благодаря существованию значительного количества добротных трудов, посвященных самым разным аспектам и уровням поэтической структуры.

Корреляционный анализ позволил более строго поставить и решить многоаспектную проблему построения периодизации творческого пути поэта – Пушкина, Гумилева, Пастернака.

Здесь уместно сказать о семиотическом аспекте исследования. Индексы должны отражать и языковые, и внеязыковые уровни и аспекты текста. Я из общих соображений начинал свою работу с верой в гомоморфизм уровней. Позволю себе так сказать. В процессе работы пришлось убеждаться в справедливости этого постулата. Приведу маленький пример.

При установлении периодизации творчества Пастернака было выделено 20 индексов, отражавших особенности метрической, ритмической, рифменной, строфической системы, а также соотношение метрического и синтаксического членения текстов. Все индексы опираются на фонологическую и синтаксическую систему языка. На основании этих индексов был проведен корреляционный анализ, в результате которого была получена периодизация: 1909–1913; 1914–1922; 1923–1930; 1931–1945; 1946–1959. И вот оказалось, что эта периодизация хорошо членит и творчество Пастернака за пределами лирики, и события, происходившие в большом мире Пастернака, и такие интимные события, как появление в его жизни новой женщины; ясно выделяются периоды Иды Высоцкой, Е.А.Виноград, Е.В.Лурье, З.Н.Еремеевой-Нейгауз, О.В Ивинской.

Кластерный анализ был применен для изучения важной теоретической и историко-литературной проблемы жанровой эволюции русской лирики XVIII – начала XIX вв. Вошедшее в науку представление о том, что в поэтике классицизма жанры были строго дифференцированы, а на рубеже XVIII–XIX вв. произошло резкое ослабление жанрового мышления, диффузия жанров, получило подтверждение с количественными оценками разных стадий и сторон этого явления.

Довольно обширную область применения охватил ранговый корреляционный анализ по Спирмену. В моей докторской диссертации четверть века тому назад с его помощью изучалось наличие и направление связей между признаками в пределах одного аспекта (например, между частотностью антропонимов и топонимов) и между разными аспектами (например, между особенностями метрики и строфической организации) в 1000 текстов 20 поэтов. Все богатство явлений оказалось в сложных, свободных отношениях, ничем не напоминающих детерминированность механизма; в этой свободе удалось усмотреть лишь паутинообразные связи, вероятностные зависимости, слабые притяжения и отталкивания, которые и следует считать одним из самых общих свойств стихотворной речи и художественной системы вообще.

Затем ранговый корреляционный анализ, дополненный критерием знаков, был применен для анализа историко-литературной ситуации 1950–60-х гг. в области поэзии. Здесь открываются возможности, до конца не использованные. Если получить подобные строго синхронные срезы шириною в десятилетие для времени, например, в полстолетия, можно строго перейти от синхронического исследования к диахроническому, сопоставив посредством корреляционного анализа отношения этих срезов между собой. Возникнет статистическое отображение историко-литературного процесса в области поэзии. Надеюсь, что рано или поздно такая работа, столь же важная, сколь и трудоемкая, будет осуществлена.

Вычисление расстояний (в математическом смысле слова) между частотными словарями поэтов, или, что почти одно и то же, между их тематикой, или, несколько более условно, между их художественными мирами – еще одна задача, которую я решаю с использованием рангового корреляционного анализа. Мы получили возможность ставить интересные каждому любителю поэзии вопросы и получать на них математически точные ответы. Например: кто ближе к Блоку по темам творчества – Гумилев или Ахматова? Кто из трех великих поэтов-погодков: Ахматовой, Пастернака, Мандельштама – ближе и кто дальше между собой в 20-е гг.? Ответ на первый вопрос дает важный комментарий к статье Блока «Без божества, без вдохновенья»: согласно данным рангового корреляционного анализа, ранняя Ахматова значительно ближе к Блоку, чем Гумилев, который более решительно преодолевал символизм. Ответ на второй вопрос: согласно данным рангового корреляционного анализа, Ахматова и Мандельштам значительно ближе между собой, чем каждый из них с Пастернаком. Пастернак стоит особняком: недавнее акмеистическое прошлое сближает Ахматову и Мандельштама и противопоставляет их Пастернаку, прошедшему через футуризм.

Опыт показывает, что убедительно характеризует поэтический мир текста прежде всего «субъект». В частотном словаре его представляют главным образом имена существительные. Нами для анализа отобрано по 30 самых частотных имен существительных каждого текста.

Если читатель не знаком с произведением, то частотный словарь может служить хорошей аннотацией или содержательным рефератом. Если читатель с произведением знаком, то информация, которую предлагает частотный словарь, проявляется главным образом при сопоставлении с другим частотным словарем (другими частотными словарями).

Ранговый корреляционный анализ служит нам математической моделью отношений между тематикой различных книг; компьютерная программа делает легко доступными многочисленнные громоздкие вычисления. Полученные коэффициенты ранговой корреляции характеризуют соотношение тематики поэтических книг. Намеченная методика дополняется наблюдениями над лексикой, подкрепляемыми симптоматической статистикой.

В нашем распоряжении для настоящего исследования было свыше 30 частотных списков имен существительных, выбранных из книг поэтов XIX–XX вв., а также такой обобщенный список по поэзии пушкинского времени. Все подробности изложены в моей книге [4], поэтому здесь скажем только о главном.

Установлено, что есть некоторый «общепоэтический» слой лексики, общий всем поэтам от Грибоедова, Пушкина, Лермонтова до Межирова, Вознесенского и Высоцкого. В нем сконцентрированы основные темы поэзии. Большая поэзия – это поэзия вечных тем. Как правило, слова – носители этих тем коротки: так проявляется экономичность языка вообще, языка поэзии в особенности. Зачастую эти слова представляют основные мифологемы и могут распадаться на пары: *ночь – день, земля – небо (солнце), огонь – вода, свет – тень, Бог – человек (люди), жизнь – смерть, тело – душа, лес – сад, Рим – мир* (у Мандельштама); слова – носители вечных тем могут объединяться в мифологемы более высокого уровня: *небо, звезда, солнце, земля;* в человеке как правило выделяются *тело, грудь, сердце, кровь, рука, нога, глаза.* Из человеческих состояний предпочтение отдается *сну, любви, счастью, мечте, тоске и печали*. К миру человека принадлежат *дом, окно, сад,* страна *Россия* и города *Москва, Рим, Париж,* слово *столица.* Творчество представлено лексемами *слово, поэт, песня, певец, Муза, стих.*

В каждом словаре среди 30 наиболее частотных слов имеется лишь несколько оригинальных, отсутствующих в других, причем они принадлежат не к самым частотным среди наиболее частотных. Средний ранг оригинального слова в нашем материале $\approx$ 19.

Обычно по оригинальным словам, отсутствующим среди частотных слов других словарей, можно легко узнать поэта, причем таких слов даже не должно быть много. Сейчас я приведу списки оригинальных слов из частотных словарей семи поэтов.

1) *Степь, ветка, пыль, капля, жар, трава.* (Пастернак, «Сестра моя жизнь»).

2) *Страна, герой.* (Рылеев, вся лирика).

3) *Страсть.* (Лермонтов, вся лирика).

4) *Батюшка, комната, чин, сударь, дочь.* (Грибоедов, «Горе от ума»).

5) *Рим, природа.* (Мандельштам, «Камень» 1916 г.).

6) *Сирень, Париж, Ирена, Ольга, баба, Ленин, нос.* (Вознесенский, «Антимиры»).

7) *Мальчик, запах, косы, милый, улыбка.* (Ахматова, «Четки»).

Мы убедились, что обычно (не всегда!) оригинальные слова, относящиеся к наиболее частотным, принадлежат к определяющим художественный мир поэта. Это те самые «организующие, цементирующие элементы, являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях поэта, элементы, накладывающие на эти произведения печать поэтической личности», о которых писал Якобсон. Даже только одно, самое

частотное слово, может быть показательным для художественного мира поэта. Так, в «Горе от ума» самое частотное имя существительное *ум.* У Пушкина самое частотное слово *день,* у Пастернака в «Сестре моей жизни» и «Стихотворениях Юрия Живаго» – *ночь*. У романтиков Рылеева, Лермонтова, Баратынского, а также в обобщенном словаре лирики первой трети XIX в. самое частотное имя существительное *душа.* Когда-то светская дама попросила Жуковского объяснить ей, что такое романтизм, о котором все кругом толкуют.

– Романтизм – это душа, – ответил Жуковский.

Так же отвечают частотные словари.

Вообще *душа* оказывается самым «поэтичным» словом в нашем материале: она стоит на 1 месте в восьми словарях. Еще в трех словарях она стоит на 2 месте. Другие самые «поэтичные» слова: *день* (на 1 месте в шести словарях и на 2 месте в трех); *ночь* (на 1 месте в четырех словарях); *сердце* (на 1 месте в одном словаре, на 2 месте в двух, на 3 месте в шести словарях).

Применив аппарат теории групп и теории множеств, мы по-новому увидели природу и свойства онегинской строфы. Каждая строфа делилась нами на две части, после чего струфы собирались вновь автоматически с помощью специально разработанной компьютерной программы. Ставилась задача добиться при восстановлении строф одно-однозначного соответствия частей; однако оказалось, что между группами строф существуют соответствия Галуа – опять вероятностные связи, подобные тем, которые я наблюдал при изучении структуры стихотворной речи в докторской диссертации. Так, выделяются группы «тел» строф (начальных двенадцатистиший) и «хвостов» (заключительных двустиший), в пределах которых по смыслу и по формальным особенностям возможны свободные сочетания «тел» и «хвостов».

Особым образом организованная фоника признается многими поэтами, читателями, критиками, филологами существеннейшей стороной поэзии. Известно пять точек зрения на природу поэтической фоники. Складывается впечатление, что все они характеризуют один и тот же предмет, но с разных теоретических позиций, разобщенно, заведомо неполно и нестрого. Возникло намерение построить единую теорию, которая давала бы по возможности всестороннее, цельное, полное и строгое описание поэтической фоники.

Исследование звуковой природы поэзии привело меня к формулированию закона змеи.

В среде Delfi создана программа БУКВА $\Rightarrow$ ФОНЕМА, которая автоматически транслирует буквенный текст в фонематический, подсчитывает количество фонем текста, частоту каждой фонемы в тексте, выдает частоту каждой фонемы в русской речи и сравнивает частоту фонемы в тексте с ее частотой в речи с помощью критерия согласия χ^2 Пирсона. Он идеально подходит для нашего исследования. В 1900 г. Карл Пирсон предложил использовать в качестве критерия согласия меру расхождения между эмпирическими данными и моделью. Этот критерий носит универсальный ха-

рактер, и только для определения числа степеней свободы необходимо более подробное исследование модели и всей структуры данных.

Приведем самые общие выводы о частотной структуре фонем поэтического текста.

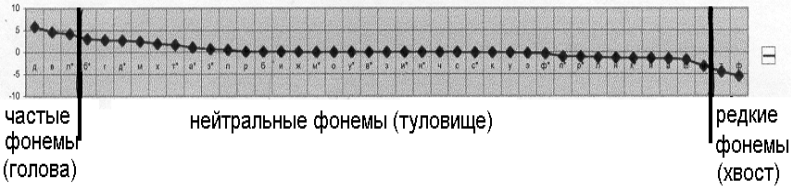
1. Большая часть фонем в любом тексте имеет частоту, статистически значимо не отличающуюся от их частоты в речи.

2. Как правило, поэт стремится усилить звучность: увеличить частоту звонких согласных и открытых гласных фонем, уменьшить частоту глухих согласных и закрытых гласных.

3. На графике, на котором вдоль горизонтальной оси расположены фонемы в порядке убывания значений χ^2, а вдоль вертикальной значения χ^2, мы различаем голову (частые фонемы), туловище (нейтральные фонемы) и хвост (редкие фонемы) змеи. См. диаграммы рис.1. Редкие фонемы здесь помещены в области отрицательных значений.

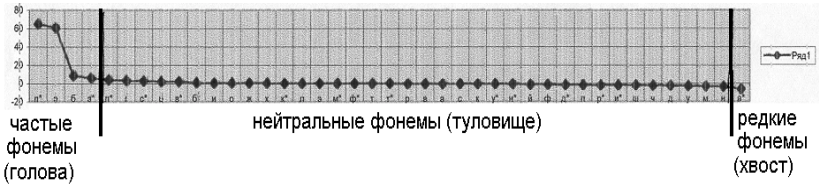
Четыре года я с группой сотрудников работал над созданием ПИСК ПАСТЕРНАК – поисково-информационной системы компьютерной, – электронной энциклопедии «Все о Пастернаке». Есть необходимость и возможность перейти к принципиально новому, послегутенберговскому (в смысле Мак-Люэна), соответствующему уровню цивилизации третьего тысячелетия, способу накопления, упорядочения, хранения и использования информации о поэте. В настоящее время ПИСК заполнена информацией за последние десять лет жизни поэта. Эта работа поддерживалась РГНФ (грант 97–04–12005 В).

Есть у меня опыты рассмотрения с помощью лингвистических, математических, семиотических и компьютерных моделей структуры фольклорного текста и фольклорного жанра.



«Евгений Онегин», глава первая, первый фрагмент

«Выстрел» Пушкина, первый фрагмент



Хлебников. «Бобэоби...»

М.Булгаков. «Мольер»

Рис. 1

Голова почти всегда больше хвоста и поднята на величину больше той, на какую хвост опущен. Иными словами, несколько больше фонем текста преобладает по частоте над своими частотами в речи, чем уступает своим частотам в речи. И на большую величину они преобладают, чем уступают. Явные исключения в нашем материале составляют тексты Бунина и Ходасевича.

Мы полагаем, что найденные нами закономерности в какой-то степени приближают нас к пониманию частотной структуры поэтической фоники.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Аристотель. Соч.: В 4 т. – Т.1. – М.: Мысль, 1976.

2. Баевский В.С. О числовой оценке силы слогов в стихе альтернирующего ритма // Вопросы языкознания. – 1966. – № 2.

3. Эшби У.Р. Конструкция мозга. – М.: Иностранная лит., 1962.

4. Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. – М.: Языки русской культуры, 2001.

²Â. Æóê (Ãðîäíà)

ÌÅÒÐÛÊÀ² ÌÅÒÐÀÄÛÍÀÌ²ÊÀ: ÄÀ ÏÛÒÀÍÍß ÀÁÐÛÒÌÀÂÛ Ì²ÑÍÀÂÀÍÍ² ÏÐÀÇÀ²×ÍÀÃÀ ÒÝÊÑÒÓ

Звярнуцца да праблемы, пазначанай у загалоўку, змушае крайняя яе дыскусійнасць. Спрэчкі з гэтай нагоды ў рытмалагічных досведах, як гэта ні дзіўна, з аднолькавым поспехам прыводзяць як да прызнання спецыфічнай метрычнасці прозы, так і да поўнага адмаўлення метру і рытму празаічнага выказвання. Мноства сведчанняў і «за» і «супраць» можна атрымаць непасрэдна ад мастакоў слова – творцаў. Прычым што цікава: калі непасрэдныя творцы мастацкіх каштоўнасцяў найчасцей выказваюцца за наяўнасць у акце мастацкага тварэння «гулу», «тону», «настрою», ці, кажучы іншымі словамі, пэўнай давярбальнай метрычнай усталяванасці твора, то большасць акадэмічных даследчыкаў наадварот схільна прозу лічыць такім спосабам мастацкага ўсталявання тэксту, які не валодае ўстойлівай рытма-метрычнай мадэллю выказвання.

«Проза – тып мастацкага маўлення, не звязаны метрычнай арганізацыяй», «проза – звыклае, будзеннае маўленне, вольнае ад чаргавання моцных і слабых пазіцый націска», «проза ў сваіх традыцыйных узорах цураецца паслядоўнага прымянення метрычных і рытмічных мастацкіх фігур» і г.д. – вось прыкладнае ўмоўнае рэзюме, якое можна скласці з выказванняў, найбольш тыповых для сучасных даследчыкаў. Метрычны стан прозы ў сваей традыцыйнай разнавіднасці апрыерна прызнаецца недаказальным, як, зрэшты, і сам факт метрыкі празаічнага выказвання.

Аднак, як жа быць са сведчаннямі саміх пісьменнікаў аб іх унутраным самапачуванні падчас творчага акту? Як быць і з неадступным пытаннем: калі няма дадзенай умовы ў прозе, калі метр там адсутнічае, то – што гэтую адсутнасць замяняе? І ці замяняе наогул?

Пытанні не такія надуманыя, як можа падацца на першы погляд. Яны рэальна належаць сучаснай даследчай практыцы. Так, напрыклад, у змястоўным і адзіным у сваім родзе падручніку па прыкладной лінгвістыцы, выдадзеным прызнаным навуковым цэнтрам у гэтай галіне – Санкт-Пецярбургскім універсітэтам – знаходзім сцверджанне, якое метрыку выводзіць не толькі па-за межы твора, але і наогул па-за межы рытму: «Пры адсутнасці метру гэтае паняцце ў вызначэнні рытму апускаецца» [1, с.485].

Гэта вельмі небяспечнае сваей нечаканасцю сцверджанне. Практыка паказвае нешта адваротнае: у змест любой дэфініцыі ўваходзяць толькі тыя канцэпты, якія ні пры якіх акалічнасцях не ствараюць умоў, калі б іх можа было б «апусціць» без страты для вызначаемага паняцця. У інакшым выпадку траціцца сэнс сістэмнага адзінства вывучаемага аб’екта. Тое ж і з катэгорыямі метру і рытму ў мастацкім выказванні.

Па нашым перакананні, без гаворкі пра метр не можа быць прадметнай гаворкі і пра рытм. І найперш з тае прычыны, што сам рытм есць дзейства, працэс. Прытым – працэс дыскрэтны. Музычны тон успрымаецца як рытмічны ці арытмічны не ў бесперапыннай працягласці гучання, а якраз толькі як мэтанакіравана перапыняемы паўзамі рознай даўжыні і трываласці. Гэта значыць, што рытмічнай з'яўляецца сама дыскрэтнасць тону. Падобным чынам, як і гукавая, успрымаецца і рытміка прасторы. Натуральна, павінен быць і «крок» дыскрэтнасці, нейкая сістэма яе меры і вымярэння – функцыя, уласцівасць якой у мастацкім тэксце належыць метрыцы. І менавіта з гэтай прычыны генеральная праблема рытму ў празаічным выказванні павінна разглядацца ў самай цеснай злучанасці з ідэяй аб тым, што структурная арганізацыя празаічнага тэксту падтрымліваецца пацвярджэннем метрычнага чакання.

Канечне ж, само гэтае чаканне ў вершы і ў прозе – рознае. Умоўна кажучы, верш – гэта «тэатр» слова, дзе слова назнарок выпуклена паказвае сваю штучную прыроду; проза ў класічным варыянце свайго бытавання імкнецца знішчыць штучныя ўмоўнасці «тэатральных падмосткаў». Проза ў гэтым сэнсе – «паўторная» экранізацыя рытмавай прыроды слова як такога. Наогул рытм прозы як у адносінах да сістэмнага верша, так і да агульналінгвістычнага стану слова есць другасна відазмененая сфера існавання. У нашу свядомасць варта прыўнесці дапушчэнне аб тым, што празаічны рытм выступае ўжо не як рэдукаваная якасць рытму вершаванага твора, а як самадастатковая якасць. Нават больш за тое – як сістэма сістэм, што склалася гістарычным рухам эстэтычных уяўленняў: тут свая прырода і «стоп-кадра», і «кадра-сімвала», і «кадра-метафары».

Свая прырода і метрычнай усталяванасці, пра якую пры ўсей шматлікасці навуковай літаратуры мы ведаем, аказваецца, не так і багата. Навуковы позірк пераважным чынам скіраваны на працэс разборкі рытму на саставныя яго часткі, і ў гэтым напрамку дасягнута нямала. Не зусім ясным застаецца другое: а як жа адбываецца «самазборка» празаічнага рытму?

Недакладнасць назіранняў падобнага тыпу заключаецца ў некаторай недасканаласці метадалагічнага інструментарыя, які да гэтага часу перашкаджае заўважаць, што празаічны тэкст базуецца не на «няразвітай» метрычнай сістэме, а на ўсвядомленай вонкавай «падаўленасці» метру. Метр ў прозе – праявы глыбінных структур, якія толькі вонкава маюць відавочна паслаблены, рэдукаваны характар, а на самой жа справе вельмі істотна ўплываюць на карціну агульнага рытмавага контуру выказвання, становячы сабой архетыпныя пункты рытмавага вобразу тэкста.

«Сказам кіруе тэкст. Чалавек не гаворыць асобна прыдуманым сказам, а адным задуманым тэкстам», – слушнае выслоўе належыць М.Жынкіну [2, с.108]. Вопыт гэтага выдатнага вучонага падказвае: асобная ячэйка слова досыць цьмяна праступае з агульнага контуру выказвання, таму канцэптуальныя моманты разумення механізмаў рытмастварэння празаічнага тэксту патрабуюць сур'езных навуковых карэктываў. Сказанае

датычыць найперш усталяваных поглядаў на лінейнае разгарненне мастацкага тэксту.

Эксперыментальныя дадзеныя, атрыманыя намі ў ходзе шматгадовых даследаванняў, і іх тэарэтычнае асэнсаванне сведчаць за тое, што прадстаўленне мастацкага тэксту не ў формах сказавых сукупнасцяў, а адзіным суцэльным тэкставым масівам дае некалькі інакшую – больш складаную – карціну метрыка-рытмічных уяўленняў, чым формы лінейнага пазіцыйнага прыпадабнення/распадабнення такіх, напрыклад, стаўшых ужо традыцыйнымі, адзінак, як метрыка-інтанацыйныя сінтагмы-коланы.

Прынамсі, стала відавочным, што тэкст цэментуецца адабраным аўтарам (найчасцей не ўсвядомлена) індывідуальным эталонам запаўнення няісных яшчэ вярбальных «пустот», якія фігуруюць у мастацкай свядомасці гэтак жа аб'емна і значна, як і выхапленыя з бясконцай множнасці камбінацый гатовыя апорныя лексічныя адзінкі. У індывідуальна-аўтарскім рытмавым контуры выказвання часам узнікаюць спантанныя ячэйкі, роўнавялікія па рытмічных уласцівасцях, а ў тэкставай прасторы ў сіметрычныя пазіцыі становяцца коланы блізкападобных структур, што чымсці нагадвае кампазацыйнае завяршэнне вершаванай страфы і дае падставу называць выяўлены феномен эфектам метрычных рыфмаў. Найбольш асязальнае аблічча «цьмяная» ячэйка перададчувальнага слова сапраўды набывае акурат праз дадатковае сістэмнае нарошчванне сказавага кіравання кіраваннем агульнатэкставым; канчатковае ж афармленне метрычнай рыфмы завяршаецца, вядома, у пазіцыі дробна адсегментаванага тэкставага фрагмента.

Эфект «метрычных рыфмаў» на ўзроўні вярбальнага афармлення сказа – вельмі ўстойлівая праява, каб не зважаць на яе пры аналізе рытмавага стану мастацкай прозы. І яе прагназуемая рэгулярнасць якраз ці не найпершым чынам паказвае на вельмі спрэчную «аўтаматычнасць» паскладовай прасодыі аўтарскага тэксту. Момант яе адшукання ў творчым акце есць момантам запаўнення тонавай матрыцы яшчэ не народжаным, да канца не афармленым, яшчэ прачутым толькі неабходным фанетычна-складовым комплексам, калі законы мовы ўжо адступіліся перад прадчуваннем будучага слова, а на іх месца ўладарна заступаюць законы мастацкасці. Гэта значыць, што другасная сістэма празаічнага рытму пачынае мадэляваць сваю ўласную «аўтаматыку», для якой вераемныя нормы натуральнай прасодыі служылі вытокавым момантам у якасці архетыпу-першаштуршка.

Праяснілася і яшчэ адна метадалагічная недакладнасць. Атрыманы масіў мікраструктур рытмавых адзінак паказвае: у лінейным разгарненні празаічнага тэксту сіла коланавых распадабненняў мацней за сілу коланавых прыроўніванняў. Коланы ў празаічнай гарызанталі схіляюцца да ўнутранага самапагашэння; коланавыя класы, істотна адрозныя паміж сабой па велічыні складовай будовы, у рэгулярным празаічным маўленні становяцца ў сумежную кантактную пазіцыю з большай рэгулярнасцю і пас-

таянствам, чым класы коланаў аднолькавай ці прыблізна аднолькавай сілабавай структуры. Як ні парадаксальна, дынамічныя напружанні «рытмавых выбухаў» – з'ява для прозы больш устойлівая, чым сітуацыі кантактных метрычна-мерных ланцужкоў. А гэта азначае, што ў гарызантальным сегменце празаічнага тэксту размераных метрычна-рытмавых складнікаў аказваецца менш, чым на тое чакалася.

Нечаканым аказалася іншае.

Гарызантальны рытмавы сегмент прозы – матэрыялізацыя пераважнай большасці законаў агульнамоўнай кадэнцыі. І гэтыя агульнамоўныя рытмавыя заканамернасці служаць падбазавай асновай спецыфікі ўсталявання індывідуальна-рытмавага кожнага тэксту кожнага аўтара, якая ў сваю чаргу ніколі не роўная агульнамоўнай кадэнцыі. Рэч заключаецца ў тым, што гарызанталь мастацкага тэксту істотна дэфармуецца яго «вертыкаллю» – проза таксама зазнае эфект «двайной сегментацыі тэксту». Гэта значыць, што і проза, і паэзія маюць архетыпныя пункты пабудовы тэксту, што двайное вымярэнне і падвойная дэфармацыя слова ў тэксце – агульны закон існавання мастацкага слова ў двух розных тыпаў тэкставага ўсталявання. Аднак празаічны вертыкальны тэкставы сегмент струтурна істотна адрозніваецца ад паэтычнай вертыкалі.

Усе дадзеныя, атрыманыя досведным шляхам, паказваюць: дынаміка рытмавага стану празаічнага тэксту размяшчаецца ў глыбінях сіметрый – якраз на вертыкальнай восі. І найменш там, дзе яе зазвычай шукалі, – у вонкавай паслядоўнасці гарызантальнага вектара. Па сутнасці, пасля «двухдольнага» (двухіктавага) тэматычна-рэматычнага комплексу ў коланах [3], эфект «метрычнай рыфмы» і складае адзіны і самы выразны сродак, які стварае адчуванне перцэптыўнай завершанасці лінейнай рытмавай урэгуляванасці ў нейтральным ад усвядомленай метрызацыі ці рытмізацыі тэксце. Запаўненне метрычнай матрыцы, трэба думаць, і есць адна з найбольш важных формаў рэалізацыі аўтарскага «тону» і аўтарскай інтанацыі, заяўленых у мастацкай свядомасці яшчэ на давярбальным узроўні.

Гэта вялікая і складаная праблема, якая вымагае самастойнага рэферата. Тут мы самым схематычным чынам акрэслім сэнс гэтага адрозніванння.

У тэкставай прасторы празаічнага тэксту ўтвараюцца рознага роду віды мастацкіх актыўнасцяў – сіметрый [4, с.141–149]. Сіметрыі ўзнікаюць і адыходзяць, кожны раз саступаючы месца іншага роду мастацкіх сіметрыяў. Іх наяўнасць у тэксце – праявы метрычнай арганізацыі прозы, а іх дынамічны рух складае сутнасць працэсу, які мы называем метрадынамікай прозы.

Механізм узнікнення і згасання сіметрычных актыўнасцяў пакульшто вельмі няясны з прычыны таго, што не ўяўляецца магчымым наперад прадугадаць кропку-пункт іх зараджэння ў тэкставай прасторы. Аднак заўседы ці амаль заўседы выяўлены від мастацкай сіметрыі абавязко-

ва праяўляе сябе ў канчатковым завершаным цэлым мастацкага тэксту. Прычым, кожны тып сіметрыі заўседы носіць індывідуальны адбітак у кожнага аўтара.

Сіметрыі – і гэта галоўнае – вымяральныя, маюць адчувальную функцыю супастаўлення і ствараюць у канчатковым выніку перцэптыўна-ўспрымальны рытмавы вобраз мастацкага тэксту. Менавіта рытмавы вобраз тэкста і ляжыць у аснове цэласнасці мастацкай стылістыкі праз рэалізацыю прынцыпаў метрычнай рыфмы, семантычна-метрычных згушчэнняў, данамізацыю «пачатку»–«канца» мастацкай фразы і да т.п. Вельмі важна для разумення рытмавага ўсталявання тэксту прыняць пад увагу, што рытмавы вобраз – збудаванне выключна «вертыкальнага» сегменту тэксту. Ен увесь паўстае з глыбіняў тэкставай прасторы і толькі як прасторавая глыбіня і можа існаваць і выконваць сваю эстэтычную функцыю. Плоскасная яго выява і плоскаснае яго ўспрыняцце – гэта толькі спецыфіка і недасканаласць перцэптыўных здольнасцяў чалавечай псіхікі, у межах якой шматвектарная прастора не можа ўспрымацца як гэткая ж рэальнасць, што і трохмерная сістэма каардынат эмпірычнага назірання. І менавіта гэтая акалічнасць чалавечай перцэпцыі часта зводзіць даследчыкаў рытму ў празаічным тэксце ў зман.

Рытмавы вобраз – гэта скачок з «цемры», яго контур – выява «глыбіні», што характэрна для кожнай творчай індывідуальнасці. Углыб скіраваны ўсе віды «лятучых» сіметрыяў, размеркаванне па тэксце і гульня ўсіх факультатыўных і стацыянарных паўзаў, тыпы і віды кантактных і дыстанктных прыроўніванняў і распадабненняў і нават сам эфект вышэй разгледжанай «метрычнай памяці» і тэндэнцыі каардынацыі рытму і дэфармацыі слоўнай семантыкі, плоскаснае адчуванне якіх раз-пораз заяўляе пра сябе праз магчымыя выпадкі сінтаксічных перыядаў, анафарычныя і эпіфарычныя паралельныя канструкцыі, вераемнае існаванне на пэўных «метрах тэкставай дыстанцыі» строга ўрэгуляванага, а нават і рытмізаванага маўлення. Усякі выхад «на паверхню» празаічнага тэксту глыбінных канцэптаў яго рытмавага ўсталявання, у тым ліку і праявы «прозіметрумнай» прозы [5], шматлікіх праяваў вершавага пачатку ў прозе і наяўнасць у ей так званых «выпадковых ямбаў», есць ні што іншае як свядомае мастацкае заданне аўтара, гэтым заданнем найперш і абумоўлена.

Аўтар заўседы мае ўласны эталон рытмавага вобразу мастацкага твору наогул. Аўтар заўседы мае эталон канкрэтнага твору і дастаткова строга вытрымлівае яго напрацягу ўсяго тэкстуальнага цэлага. Рытмавы эталон аўтара і рытмавы эталон канкрэтнага твора архетыпна заўседы супадаюць. Адрозненні носяць факультатыўны характар.

Архетып эталона і складае вертыкальны сегмент празаічнага тэксту; у той час як факультатыўныя рысы маюць тэндэнцыю да гістарычных відазмяненняў.

Такім чынам, рытмавае ўсталяванне празаічнага тэксту становіцца дастаткова выяўленым у выпадках уяўнення празаічных структур не ліней-

най іх разнавіднасцю, а аб'ектам шматмернай будовы – суцэльным эстэтычным асяродкам. Сістэма паўзацыі ў такіх умовах набывае тэкстава-кампазіцыйнае значэнне, становіцца фактам кампазіцыі тэксту, а коланы з метрычна і рытмава безфункцыянальных адзінак пераўтвараюцца ў найменшыя адзінкі празаічнага раду, якія здольны істотна дынамізаваць само празаічнае маўленне.

Дадзенае назіранне варта ўспрымаць такім чынам, што метрадынаміка не можа выступаць як *поўны* заменнік рытму ці катэгорыі метру ў яго строгім эстэтычным значэнні, а праяўляе сябе як «падкрэсліванне» спецыфічнага *ўзору* існавання метру *на фоне* строгіх метрычных прынцыпаў паэтычнага тэксту. Генетычныя сляды яе вершаванай канструкцыі засталіся, і засталіся як роднасны фундамент, але само збудаванне не разбуралася, не «сціраліся» межы паміж прозай і паэзіяй – будаваўся каркас інакшага фонавага тыпу, дзе апорамі служылі не столькі часавыя прыкметы рытму (даўжыня і вышыня тону, моры і да т.п.), а яго *прасторавыя* дадзеныя. Метр прозы ўладкоўваўся не на восі часу; часавая стрэлка тут папросту зламана. Метр прозы ўладкоўваўся невераемнымі ў сваей прыцудлівасці камбінацыямі сіметрычных кампазіцый коланаў, арганізацыяй іх прасторавай (дакладней, шматпрасторавай) архітэктуры. І гэта, на наш погляд, складае аснову структурнага адрознення метрычнасці верша і прозы, дзе коланы выступаюць не толькі як «рудыменты» першапачатковага паэтычнага існавання слова, але і як альтэрнатыўная фонавая памяць аб паэтычным метры, а таму, «уцелясняючы» ў сябе ідэал метрычнай эмансіпацыі, штораз вымушаны памятаць і пра ўласную архетыпную родавую несвабоду.

---

1. Прикладное языкознание: Учебник. – Спб.: СПбГУ, 1996.

2. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации.

3. Колан варта разглядаць сістэмным адзінствам – метрычным словам. Асаблівасцю такога адзінства з'яўляецца тое, што колан часцей за ўсе набывае два сістэмныя націскі. Акцэнтуецца «тэма» колана і, з другога боку, дададзенае веданне – «рэма» колана-слова. Двухакцэнтныя коланы (а не нарматыўна-складовыя, як гэта прынята лічыць) сустракаюцца ў тэксце з найвышэйшым працэнтам частотнасці, што, па ўсей вераемнасці, і стварае ілюзію метрычнай гарманічнасці празаічнага выказвання.

4. Падрабязней пра гэта гл.: І.Жук. Парадоксы метрадынамікі прозы // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: Материалы международной научной конференции. – Гродно, 1997. – Ч.1.

5. Надзвычай цікавая канцэпцыя прозіметрума як адной з формаў полірытмічных тэкставых дыскурсаў распрацавана Ю.Б.Арліцкім.

À.Ñ.Ñìèðíîâ *(Ãðîäíî)*

ÏÀÐÀÒÅÊÑÒ È ÀÂÒÎÐÑÊÀß ÏÎÇÈÖÈß Â ËÈÒÅÐÀÒÓÐÍÎÌ ÏÐÎÈÇÂÅÄÅÍÈÈ

Х.Л. Борхес в своем эссе «Пьер Менар, автор Дон Кихота» сообщает о писателе XX века, задумавшем создать роман, текстуально совпадающий с «Дон Кихотом» Сервантеса. «Не второго «Дон Кихота» хотел он сочинить – это было бы нетрудно, – но именно «Дон Кихота». Излишне говорить, что он отнюдь не имел в виду механическое копирование, не намеревался переписывать роман. Его дерзновенный замысел состоял в том, чтобы создать несколько страниц, которые бы совпадали – слово в слово и строка в строку – с написанными Мигелем де Сервантесом» [1, с.317]. Парадоксальность утверждения аргентинского мыслителя о принципиальном различии двух одинаковых «Дон Кихотов» (если бы второй был дописан до конца) только на том основании, что их авторы – представители разных исторических эпох и один творит в соответствии с XVII веком, а второй создает тончайшую стилизацию под XVII век, вызвала трактовку этого эссе как «превосходной комической побасенки о плагиате» [2, с.198]. Между тем мысль Борхеса очевидно шире и при ближайшем рассмотрении не столь уж неожиданна. В литературе существуют подобные примеры, когда один и тот же текст, состоящий из одних и тех же слов, тем не менее предполагает соотнесение с разными субъектами высказывания, а следовательно, и предшествующую дифференциацию реализованных в данном тексте различных точек зрения. Речь идет об авторе и повествователе.

«В повествовании реализуется трехступенчатая система отношений: персонаж – повествователь – автор. Или, точнее, слово персонажное – слово повествователя – слово авторское. Субъект повествования не совпадает ни с конкретным рассказчиком в сказовых формах, ни с реальным автором произведения» [3, с.7]. Тем не менее в литературной практике встречаются случаи, когда автор художественного текста не только не демонстрирует в нем свое несовпадение с «конкретным рассказчиком», но, напротив, будто бы пытается устранить грань, их разделяющую: текст в непосредственном оформлении принадлежит как будто исключительно повествователю и, на первый взгляд, лишен авторской корректировки. Происходит то, что в теоретико-эстетической форме зафиксировано Борхесом: одно и то же произведение обретает различный смысл в зависимости от того, с кем – автором или повествователем – его соотносит читатель. Однако здесь возникает вопрос, как в таком случае выражается (и выражается ли вообще) точка зрения самого автора? Представляется, что в подобных случаях «опознать» собственную авторскую позицию помогает паратекст, т.е. элементы, не входящие непосредственно в

то, что называется художественным произведением, но ему сопутствующие, – заглавие, эпиграф, авторское обозначение жанра предлагаемого читателю произведения, фамилия автора либо его псевдоним и т.д. и т.п.

Примером текстов такого рода является чеховский, на первый взгляд, простой и очевидный рассказ «Смерть чиновника». При всем его комизме сатирическое отношение автора не вычитывается непосредственно из потока речи повествователя, а скорее «угадывается» читателем, понимающим, что перед ним ироническое, т.е. двусмысленное, повествование и на самом деле нужно не скорбеть о смерти Червякова, а смеяться над нею. Однако станем на точку зрения «марсианина» (термин Э.Берна, предложившего его для характеристики восприятия родительских нотаций подростками, выявляющими в них собственный «наивный» смысл, далекий от того, что на самом деле имели в виду взрослые [4, с.216]), неискушенного в разгадывании истинного смысла иронического высказывания, просто читающего текст и только из слов, его составляющих, пытающегося реконструировать авторскую точку зрения. Сам Червяков в таком случае вполне может быть рассмотрен как затравленный сильными мира сего пресловутый маленький человек, своего рода духовный наследник Акакия Акакиевича: свидетельствующее об умственной неполноценности навязчивое неверие в генеральское прощение вырастает из слабоумия переписчика, не умеющего в документах «переменить заглавный титул да переменить кое-где глаголы из первого лица в третье» [5, с.124]; почтение к мундиру Червякова – отголосок преклонения Башмачкина перед шинелью как перед пропуском в мирок сослуживцев-чиновников; забвению чеховским героем человеческого достоинства и редуцированию его до чина того или иного класса соответствует травестийная трактовка Акакием Акакиевичем все той же шинели «на толстой вате, на крепкой подкладке без износу» как романтических субстанциальных «вечной идеи» и «приятной подруги жизни».

При такой интерпретации рассказа субъект повествования, сообщающий о трагедии маленького человека, предстает как близкий знакомый Червякова, социально и духовно ему идентичный. О первом свидетельствует фамильярная форма отчества – Дмитрич, – используемая повествователем, о втором – представления об устройстве мира, в котором «чихают и мужики, и полицеймейстеры, и иногда даже и тайные советники» [6, с.67], где мужики и полицеймейстеры – соответственно верхний и нижний полюса социума, а тайные советники – вынесенные за его пределы «небожители».

Однако в чеховском рассказе все же существует непосредственно текстовый авторский комментарий к сообщению повествователя – заглавие. Оно – как и в любом произведении – исключено из повествовательского сообщения и принадлежит непосредственно и исключительно автору, оказываясь единственным «беспримесным» авторским словом, своеобразным камертоном, по которому должно быть настроено читательское восприятие рассказа.

В чеховском заглавии обращает на себя внимание жанровая маркированность слов, его образующих. Слово «смерть» обозначает явление, в качестве художественного феномена характерное в целом для жанра трагедии, и ориентирует читателя именно на такое восприятие текста. Однако трагики, возвышающие своих героев до масштаба, соразмерного Вселенной, зачастую подчеркивают их величие, вынося в заглавия трагедий собственные имена персонажей, что образовало достаточно устойчивую традицию в мировой драматургии («Прометей прикованный» Эсхила, «Антигона», «Эдип-царь» Софокла, «Медея», «Ипполит», «Ифигения в Авлиде» Еврипида, «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Король Лир», «Макбет», «Отелло» У. Шекспира, «Сид», «Гораций» П. Корнеля, «Андромаха», «Федра» Ж. Расина, «Фауст» И.В.Гете, «Димитрий Самозванец» А.П.Сумарокова, «Борис Годунов» А.С.Пушкина и др.) и чего мы не находим в заглавии чеховского рассказа.

Напротив, в названиях комедий, где главные герои не так значительны в глазах авторов, собственные имена персонажей преимущественно замещаются обозначениями тех социальных разрядов (сословий, групп, сформированных по общности психологического свойства, профессий и т.п.), к которым принадлежат комические персонажи («Брюзга» Менандра, «Хвастливый воин» Плавта, «Свекровь», «Братья» Теренция, «Укрощение строптивой», «Виндзорские насмешницы», «Два веронца» У. Шекспира, «Учитель танцев» Лопе де Вега, «Мнимый больной», «Мещанин во дворянстве», «Мизантроп» Ж.Б.Мольера, «Севильский цирюльник» П.О.Бомарше, «Бригадир», «Недоросль» Д.И.Фонвизина, «Ябеда» В.В.Капниста, «Ревизор», «Игроки» Н.В.Гоголя и т.д.). Если имя главного героя все же является заглавным для комедии, то такие названия зачастую содержат одновременно альтернативный заголовок, возвращающий название в русло комедийной традиции («Тартюф, или Обманщик», «Дон Жуан, или Каменный гость» Мольера, «Преступная мать, или Второй Тартюф» Бомарше).

Таким образом, заглавие рассказа Чехова «Смерть чиновника» образуется за счет контаминации слов, первое из которых взято из арсенала трагического, а второе – комического жанра, и представляет собой своеобразный семантико-стилистический оксюморон, изначально, до чтения текста, ориентирующий читателя в двух жанрово противоположных направлениях.

Структура заглавия чеховского рассказа отражает структуру следующего за ним повествования, предвосхищая его двойственность. Мастерство Чехова состоит в том, что он в одной и той же словесной форме представил читателю два противоположных в эмоциональном плане рассказа: сообщаемую повествователем трагедию и в этой трагедии увиденную автором комедию.

Вопрос о возможности выражения авторской позиции в художественном произведении приобретает особое значение в современной литературе. Провозглашая, вслед за Р.Бартом и М.Фуко, «смерть автора» и превращение произведения в «текст», или «письмо», исследователи и авто-

ры приходят к выводу о цитатности литературы, культуры и в целом всей человеческой жизни: «даже в самых интимных сферах человеческого проявления он (постмодернизм – А.С.) обнаруживает культурную детерминированность нашего поведения. В искусстве это выявляется в тотальной аллюзивности и цитатности» [7, с.249].

Разумеется, проблематичность в таких условиях индивидуального высказывания не прекратила, да и не могла прекратить дальнейшее развитие литературного процесса. Пытающийся найти способ самовыражения автор его находит. У.Эко «постмодернистская позиция напоминает... положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей «люблю тебя безумно», потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы – прерогатива Лиала (популярной в 1930–1940-е годы итальянской писательницы – А.С.). Однако выход есть. Он должен сказать: «По выражению Лиала – люблю тебя безумно». При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирался довести,– то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты» [8, с.461]. Способ, предлагаемый здесь У. Эко, в сущности своей состоит все в том же выражении субъектом высказывания (автором) дистанции от произносимых им слов, отягощенных для компетентного слушателя (читателя) «чужим», «излишним» (повествовательским) смыслом.

Внедрение в современный литературный процесс рыночных механизмов спроса и предложения (особенно на раннем этапе, когда на, недавно еще советского, неискушенного читателя хлынул поток переводного анально-криминального чтива) заставило еще только начинающих авторов в целях завоевания рынка быстро перенимать опыт западных коллег, осваивая приемы и методы бульварной литературы. Однако, прекрасно сознавая сортность своих «изделий», современные бульварные и околобульварные писатели стремятся обозначить дистанцию между собой как автором очередного бестселлера и собой же, но уже как культурным и образованным человеком. Примечательно здесь то, что механизмы этого дистанцирования во многом те же, что и у Чехова сто лет назад: отношение автора к созданному им тексту выражается через паратекстовые элементы, «недоступные» для повествователя или рассказчика. Например, передоверяя функцию субъекта высказывания своим героиням – сыщицам-дилетанткам – и таким образом уже дистанцируясь от сообщаемого ими текста, Д. Донцова пытается сохранить свое авторское лицо, определяя жанр своих романов как «иронический детектив», таким обозначением призывая читателей не воспринимать сообщаемое всерьез и оправдывая подобным жанром возможные художественные недостатки.

Еще одним примером автора, дистанцирующегося при помощи паратекста от создаваемого произведения, может послужить модный ныне Б.Акунин. Являясь профессиональным переводчиком с японского, будучи членом редколлегии «Иностранной литературы», Г.Ш.Чхартишвили старто-

вал в бульварной литературе как создатель серии романов об Эрасте Фандорине. Одним из первых в этой серии и, видимо, по мнению самого автора и его издателя, знаковым романом стал «Пиковый валет» (во всяком случае, никому не известного Б.Акунина «раскручивали» при помощи телевизионной рекламы именно как автора этого романа). Сотрудничество высокоумного Фандорина и его помощника – простоватого полицейского агента, череда бесконечных переодеваний опереточного злодея и столь же опереточного сыщика, фатальная неуловимость Пикового валета и т.д. заставляет вспомнить о Холмсе и Ватсоне А.Конан-Дойля или о Фантомасе (даже не П.Сувестра и М.Аллена, а его пародийной киноверсии с Ж.Марэ и Л. де Фюнесом). Как вспоминал сам Г.Чхартишвили, именно возможное непонимание и неприятие со стороны коллег переквалификации «серьезного» литератора в масскультного творца подтолкнули его выступить под псевдонимом (как раз на том, что Б.Акунин – не настоящая фамилия автора, делали упор в «интригующем» рекламном ролике). Нам представляется, что псевдоним для Г.Чхартишвили выступил в данном случае не только как средство сохранить инкогнито (например, как в случае А.Синявского и Ю.Даниэля), но и как способ обозначить дистанцию (когда, рано или поздно, истинное авторство раскрылось бы) между своими двумя писательскими ипостасями [9]. Показательно здесь и то, что автором недавней книги «Писатель и самоубийство» [10], представляющей собой исследование феномена суицида на материале биографий литераторов, оказался не более популярный Б.Акунин, чья фамилия уже прочно ассоциируется с увлекательно-развлекательным чтивом, а неизвестный широкой публике Г.Чхартишвили.

Таким образом, слухи о смерти автора, кажется, были несколько преждевременными, даже в условиях «тотальной аллюзивности и цитатности» продолжают действовать механизмы, в том числе и паратекстовые, позволяющие автору если не выразить свою позицию, то хотя бы существенно скорректировать представление о ней в сознании читателя.

---

1. Борхес Х.Л. Соч.: В 3 т. – Т.1. – М.: Полярис, 1997.

2. См. Клепикова Е.К. Плагиат: преступление без наказания // Иностранная лит-ра. – 1990. – № 9.

3. Гей Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. – М.: Наука, 1989.

4. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. – Л.: Лениздат, 1992.

5. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 4 т. – Т.2. – М.: Правда, 1968.

6. Чехов А.П. Собр. соч.: В 4 т. – Т.1. – М.: Правда, 1984.

7. Пригов Д.А. Я его знал лично // Иностранная литература. – 1994. – № 1.

8. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. – М.: Кн. палата, 1989.

9. Нам представляется, что аналогичным образом дело обстоит и с Мариной Алексеевой, более известной под псевдонимом Александра Маринина.

10. Чхартишвили Г.Ш. Писатель и самоубийство. – М.: НЛО, 2001.

Ñ.ß.Ãî í÷àðîâà-Ãðàáîâñêàÿ *(Ì è íñê)*

ÆÀÍÐÎÂÀß ÌÎÄÅËÜ ÊÎÌÅÄÈÈ-ÏÀÌÔËÅÒÀ Â ÐÓÑÑÊÎÉ ÄÐÀÌÀÒÓÐÃÈÈ ÊÎÍÖÀ ÕÕ ÂÅÊÀ

В жанровом диапазоне русской драматургии XX века особое место занимает комедия-памфлет – одна из редких разновидностей комедии, реализовавшая свой жанровый инвариант в творчестве Л.Андреева («Конь в сенате»), М.Булгакова («Багровый остров»), А.Толстого («Чертов мост»), Е.Петрова («Остров мира»). В период 80 – 90-х годов она представлена такими пьесами, как «Тревожная ночь в Пуэрто-Муэрти» (1982) С.Михалкова, «Трибунал» (1989) В.Войновича, «Плохая квартира» (1990) В.Славкина, «Сдвиг по фазе» (1991) М.Казовского, «Демократия!» (1991) И.Бродского, «Гамарджоба, Ильич!» (1992) А.Образцова, «Пьедестал» (1993) В.Максимова, «Казино» (1997) А.Яхонтова и др.

Русская литература XX века, развиваясь под прессингом тоталитаризма, фактически сузила сферу приложения комического, образуя целые зоны, запретные для памфлета. В советский период трансформировалась дискурсивная направленность памфлетной критики: от внутренних социально-политических явлений государства – к внешним (фашизм, милитаризм и др.). Однако принципиально важным явилось то, что в конце века объектом памфлетного осмысления становятся социально-политические явления, тесно связанные с внутренней жизнью государства: памфлетной критике подвергаются политические аспекты действительности, касающиеся жизни общества до «периода перестройки» и после. Так, например, М.Казовский («Сдвиг по фазе») памфлетному обличению подвергает партию коммунистов, А.Яхонтов («Казино») – политических приспособленцев, ловко меняющих свою ориентацию, И.Бродский («Демократия!») – лжедемократию.

Отличаясь спецификой жанровых констант, синкретической природой, комедия-памфлет зависит не только от тенденций внутреннего движения литературного процесса, но в особой степени от социополитического контекста эпохи, выступающего идеологическим субстратом жанра. В памфлете практически все явления рассматриваются через политическую призму, то есть отчетливо проявляется принцип «*политического как эстетического*».

Комедия-памфлет относится к *бинарным жанрам*: синтезируя признаки комедии и памфлета, она подвергает острой, уничтожающей критике негативные социально-политические явления действительности (строй, государство, личность и т.д.). Когда мы говорим о комедии-памфлете, то имеем в виду определенный набор понятий, принципов, которые дают представление о ее жанровой модели. С одной стороны, это жанровая конвенция, «система установок», с другой – нормативность жанра,

которая несет в себе генетический жанровый код, сложившийся в драматургической практике. Комедия-памфлет аккумулирует в себе черты, присущие жанру комедии и памфлета, – двум составляющим ее основу. При этом памфлетное начало подчиняет себе комедийную структуру и формирует ее компоненты. Обличительный пафос, идущий от памфлета, становится доминирующим, определяет специфику семантического и морфологического уровней комедии. Выступая аксиологическим компонентом метода, он выстраивает модель действительности в русле жанровой структуры, подчиняя себе такие факторы, как тип героя и способ организации материала, определяющий идейно-эмоциональную оценку изображаемого. Памфлетность эксплицитно проявляется как на уровне макроструктуры (социально-политическая проблематика), так и микроструктуры (семантико-языковая целостность). Жанровому коду подчинены способ подачи материала, авторская оценка изображаемого, конструктивно-концептуальное направление пьесы, ее общая тональность, отбор выразительных средств, структурных узлов действия, ее семантико-языковая целостность.

В конце XX века наблюдается жанрово-стилевая модификация комедии-памфлета: она приобретает новые жанровые измерения, обусловленные не только тенденциями внутреннего движения литературного процесса, но и особым социополитическим контекстом эпохи, а также авторской индивидуальностью драматургов. По своей стилистике комедия-памфлет начинает тяготеть к драме абсурда, используя элементы ее поэтики (абсурд как структурный принцип отражения дисгармонии человека и мира). Примером может быть «Трибунал» (1989) В. Войновича. Авторский подзаголовок определяет пьесу как «судебную комедию». Однако, учитывая принципы отбора и воссоздания жизненного материала, его конструктивно-концептуальную направленность, общую тональность, характер выразительных средств и приемов, структуру конфликта и сюжета, всю семантико-морфологическую организацию текста, эту пьесу правомерно отнести к жанру комедии-памфлета.

Художественно переосмысляя социально-политические явления периода «застоя», В.Войнович достаточно прозрачно, как того требует памфлет, очерчивает объект критики. Инцидент, положенный в основу сюжета, вымышленный, но памфлетный адресат «Трибунала» легко расшифровывается, ибо специфическая сюжетная организация пьесы, в которой объединены комическое действие и анализ обличаемого явления, подчинена «логике доказательств» идеи-замысла. Центр тяжести сюжета переносится с непосредственного изображения событий на их памфлетное осмысление. В гротескную аллегорию В. Войнович облачает реальные факты, имеющие отношение к известному ученому А.Д.Сахарову [1]. Создается атмосфера сатирической двуплановости, позволяющая выявить сущность явления, «облачение» сделать «разоблачением». Прием

«театр в театре», по-своему используемый драматургом, тоже служит средством раскрытия памфлетного замысла. Подоплеков пришел в театр, чтобы развлечься и отдохнуть, однако он невольно становится действующим лицом спектакля, разыгрываемого на сцене. Его арестовывают и начинают судить. Автор стирает грань между театром и действительностью, потому что сама действительность – это театр, в котором многое условно и абсурдно. Так памфлетное начало, подчиняющее себе всю структуру пьесы, обусловило в ней свою специфику.

В «Трибунале» прием «театр в театре» («пьеса в пьесе») стал конструктивным принципом композиции, он организует и цементирует все действие комедии, помогая читателю (зрителю) понять содержание. Зрители не только видят то, что происходит на сцене, но и активно вторгаются в развитие действия пьесы. Принцип «коррекции» театральной иллюзии является, таким образом, одним из способов сценического решения вечного противоречия между жизнью и искусством. Первый план – внутренняя пьеса, которую играют актеры, второй – персонажи пьесы, одновременно являющиеся ее зрителями. Активное взаимодействие двух планов приводит к синтезу, в котором семантика игрового начала акцентирует содержание комедийной ситуации. Двойная конструкция (театр в театре) подчинена у В. Войновича эффекту «зеркального отражения», ибо то, что происходит на сцене, адекватно самой действительности. Такой «композиционный паратаксис» позволил расширить круги сатиры от частных фактов до социальной системы в целом.

Конфликт в пьесе строится на столкновении Подоплекова с представителями трибунала, обвиняющими его, ни в чем не повинного инженера, жизнь которого органично вписывается в советскую действительность (интеллигент, не крещен, читает книги, которые трудно купить, стоит в «трех очередях»: на квартиру, машину и в партию). Внешний конфликт, раскрывающийся в событийном плане пьесы (комическом покрове), перерастает во внутренний, мировоззренческий, в столкновение идеалов автора с той системой, которую он подвергает резкой критике. Этот тип конфликта определяет сатирическую заданность героев и обстоятельств, сюжетную интригу и развитие действия. Уже в экспозиции В. Войнович обращает внимание читателя на символический образ богини правосудия – Фемиды, в одной руке которой на чаше весов серп и молот, а в другой – автомат. Так отдельные детали обнажают систему власти в ее авторском восприятии, дают понять читателю (зрителю), что перед ним суд, для которого законы не существуют.

Комедия насыщена меткими остротами и репризами, абсурдными, комическими ситуациями, усиливающими памфлетное обличение. Нарушая причинно-следственную связь, автор описывает процесс суда как абсурд, в котором все поставлено с ног на голову. Это ирреальное действо длится так долго, что умирают Прокурор и Председатель. На смену

им приходит Секретарь, «усиливающий дисциплину», он борется с прогулами, стремится к переменам, однако изменить систему не может; «процесс продолжается», и ему нет конца. В финале Подоплеков объявляет голодовку и читатель не знает, долго ли еще будет длиться этот трибунал. Грань между условным и реальным настолько зыбка, что даже герои пьесы порой не понимают, что на самом деле происходит. И только реплика («это же спектакль») возвращает все на круги своя, а песня барда комментирует и философски обобщает происходящее на сцене. Прозрачность сатиры позволяет читателю догадаться, кого имел в виду В.Войнович. Без труда мы узнаем Брежнева и Андропова, их окружение.

Как и во всяком памфлете, экстраполяция на конкретную личность достигается путем наделения персонажей конкретными чертами, присущими прототипу. И это мастерски удается драматургу. Саркастически высмеивает он и тех, кто должен был защитить Подоплекова. Среди них – поэт, который советует терпеть, так как «все скоро переменится». Его не интересуют местные проблемы, а волнует Чили: «Но пиночетовец поднял винчестер, он метил, падло, в меня и в Пабло» [2, с.445]. Несложно догадаться, что эта пародия адресована Е.Евтушенко. Квинтэссенция памфлетного обличения заключена в словах заседателя, советующего жене Подоплекова «бежать», так как здесь «ничего хорошего не будет», ибо «люди деградируют, система развалилась».

Комедия-памфлет «Трибунал» оригинальна не только по замыслу, драматургическому решению (прием «театр в театре», дискретность условного и реального планов, вставные песни), но и по жанровой структуре. В.Войнович нарушает привычную схему действующих лиц комедии-памфлета. Главный герой Подоплеков, являясь положительным персонажем, выступает в качестве жертвы правосудия. Такая система действующих лиц (введение положительных героев), свойственная сатирической комедии, сыграла свою роль и в поэтике комедии-памфлета. Новой оказалась классификация действующих лиц по принципу «жертва – палач». Это дало возможность показать негативную социально-политическую сущность государственной системы, в которой человек не может себя защитить.

Так, идя от комедийного замысла, В.Войнович приводит читателя к ощущению трагедии человека в античеловечном мире. Ученый объявляет голодовку, но доказать свою невиновность ему так и не удается. Он не может вырваться из порочного круга. Такая структура комедии-памфлета (конфликт выходит за рамки сюжета, финал открыт) нацелена на то, чтобы читатель более остро ощутил реальную угрозу зла, которое стало объектом острой социально-политической критики.

Если В.Войнович в «Трибунале» высмеивает лжеправосудие, то И.Бродский в комедии-памфлете «Демократия!» (1991) резкой критике подвергает лжедемократию социалистических государств, для которых

свобода просто невозможна. На примере одной страны драматург показал абсурд политической власти: по телефонному звонку из Москвы вводится так называемая «демократия». Памфлетного обличения И.Бродский достигает в сцене голосования: «У нас один выход – голосовать единогласно. Мы же – мозг государства. Министр финансов, внутренних дел, культуры и я. Хотя – стоп! Лучше, если один против. Кто-то должен быть против, иначе не демократия» [4, с.8].

В карикатурной форме автор рисует государственных функционеров (Глава государства и министры) – пошлых и ничтожных, занимающихся политическими спекуляциями. Их рассуждения банальны, шутки плоски, поведение вульгарно. Номинальная свобода для них – форма сохранения собственной власти. Рабски подчиняясь чужим принципам, слепо выполняя задания, диктуемые сверху, они не понимают своего истинного положения.

И.Бродский едко и саркастично высмеял власть имущих, определивших политическую трагедию XX века. Язык пьесы, как того требует памфлет, хлестко и безжалостно казнит пошлую государственность, показывая истинную трагедию несвободы.

Как и в пьесе В.Войновича, в комедии-памфлете В.Славкина «Плохая квартира» абсурд определяет не только принципы сюжетосложения (на абсурдной ситуации строится художественная структура пьесы), но и способы обрисовки характеров. Концентрируя и обобщая в них негативность, абсурд способствует не только памфлетному разоблачению, но и неразрывно связан с отрицанием изображаемой автором действительности (аспект политический). Памфлетный образ как бы «расщепляется» и «отстраняется», позволяя резче подчеркнуть несовместимость идеалов двух полюсов (автор-изображаемое). Высокая степень условности доводит изображаемое до обобщенного уровня, показывая человека в условиях современного мира. В пьесе не указано, в какой стране происходят события, однако модель «плохой квартиры» спроецирована на социально-политическую структуру того государства, в котором человек становится мишенью. «Квартирный кризис» – социально-политическая ситуация, зачастую приводящая к бандитизму и разжиганию любого рода войн.

В этом жанре концентрация отрицательного проявляется в большей степени, чем в сатирической комедии, что достигается за счет приемов художественного преувеличения – *гротеска, карикатуры, развернутой гиперболы*. Мир реальный и мир, деформированный по законам гротеска, создают двуплановость, которая порождается не привходящими причинами, а самой логикой сатирической типизации. Примером может служить оригинальная по своему идейно-художественному замыслу и эстетическому решению комедия-памфлет А.Атаева «Кресло» (1991), в которой драматург прибегает к гротеску, следуя традиции М.Е.Салтыкова-Щедрина. В бессмертной щедринской истории города Глупова градоначальник имел

«фаршированную голову», а в комедии А.Атаева мэр города сросся с креслом в одну кровеносную систему. Гротеск обнаруживает социальную патологию чиновника, вскрывает сущность его натуры. Художественный антимир, созданный по законам гротеска, обнажает политический цинизм и новую мифологизация власти, присущие государствам постсоветского пространства.

Подобная модель комедии-памфлета присуща и пьесе «Пьедестал» (1993) В.Максимова. Ее жанровый подзаголовок («метаморфоза в двух картинах») настраивает читателя на необычность сюжетных перипетий. Драматург подвергает резкой критике период «перестройки», показывая, каким способом утверждаются на пьедестале власти «харизматические» вожди. Метаморфоза в том, что «пьедестал» прошлого становится «пьедесталом» для современности. Сюжет пьесы – развернутая метафора, с помощью которой автор демонстрирует фантасмагорию действительности. События, которые происходят с героями, – мираж. Художественная условность лишь подчеркивает трагизм реальной действительности и ситуации, в которой оказывается человек. «Квартира» Палыча представлена в гротескном плане. Это не просто комната, а «жилище», как его называет хозяин, находящееся на пьедестале бывшего памятника Дзержинскому, в его уцелевшем сапоге. Здесь обитает хозяин и молодая девушка Анна, которая по ночам сторожит Козла, а днем учится в институте иностранных языков. Сюда попадает и Николай Иванович, заразившийся болезнью «вождизма». Иерархия жилища (внизу Палыч, а наверху Козел), отражает иерархию власти в гротескной модели государства. На ее пьедестале – Козел, который не появляется на сцене, но мы узнаем, что он иногда дает молоко, а в финале слышим его громкое блеянье. Анна, представительница «низов», грозя кулаком, говорит: «Будь ты проклят!» [3]. Так сатирическое осмеяние доводится В. Максимовым до остроты памфлета.

Специфичен и финал «Пьедестала». Он обусловлен трагикомической структурой пьесы. Физической гибели героя не происходит, трагедия – в его «ложных приоритетах», в несовершенстве политической системы общества, в котором он живет. Комическое доводится драматургом до гротеска, нацеленного на беспощадное обличение. Финал открытый, он заставляет задуматься над тем, что происходит в современном мире, идентифицируя события пьесы с действительностью. Критически оценивая происходящее на сцене, зритель вместе с автором смеется, но этот смех не веселый и безобидный, а горький и язвительный.

В отличие от сатирической комедии, комический покров комедии – памфлета должен быть «прозрачным», нести в себе «детали узнавания» обличаемого лица (явления). Данная разновидность комедии находится в некотором родстве с литературой факта, предполагает известную документальность изображения, точность сатирического адресата или узна-

вание читателем непосредственно не названных реальных явлений, событий, лиц. Тенденция неотделимости художественного вымысла от документально-точного контекста времени становится одним из основных принципов, которые обусловливают специфику комедии-памфлета. Создается атмосфера двуплановости, позволяющая выявить сущность памфлетного адресата, чем и достигается «остранение сюжета». Так, например, в вымышленную гротескную аллегорию «облачена» М.Казовским партийная идеология коммунистов в пьесе «Сдвиг по фазе». Автор создает гротескный образ Лосевой («БРЗП – 4») – партийного функционера, успешно продвигавшегося по служебной лестнице. Насыщая текст пьесы «политическими кальками», конкретными фамилиями (Нина Андреева), драматург стремится сделать объект критики узнаваемым. Он приводит известные факты (запрещение альманаха «Метрополь»), но намеренно искажает его название («Акрополь»), хотя читателю ясно, о чем идет речь. Так историческое время постоянно просвечивается, гротескное облачение (роботы – идеологи КПСС) является разоблачением. То есть «второй план» в пьесе выявляет ее истинный смысл, становясь неотъемлемой чертой комедии-памфлета.

Комедия-памфлет на современном этапе, как и в драматургии предшествующих десятилетий, стремится объектом памфлетной критики избрать конкретное историческое лицо. Так, в памфлете «Гамарджоба, Ильич!» А.Образцов центральным героем избирает Л.И.Брежнева. Драматург не стремится его «замаскировать», лишить узнаваемости, чтобы создать обобщенный гротескный образ «брежневщины» как социально-политического явления, персонифицированного в персонажах (Брежнев с дипломатом; в белом фраке; пьяный; в шляпе; тихий), которые демонстрируют разные ипостаси этой личности. Генеральный секретарь как главная фигура «застоя» предстает в обличье и сценах, широко тиражированных официальными средствами массовой информации и ставших стереотипами брежневского имиджа. Легко узнаваемы и внешние приметы его облика (Брежнев в белом фраке – известна его любовь к белому маршальскому мундиру). Индивидуализация частично опирается и на народно-поэтическое сознание – многочисленные анекдоты о «верном ленинце»: Брежнев пьяный, Брежнев в прострации, Брежнев в состоянии старческого маразма и т.п. Но за этими внешними чисто комическими приметами главного героя «застойного времени» скрывается зловещий образ эпохи и партийно-государственной системы, породившей его и сделавшей своим символом. Используя политическую аллегорию, автор высмеивает государственный аппарат, штампующий кадры, угодные вождю. При создании памфлетного образа Брежнева драматург соединил индивидуальное, принадлежащее этой личности, с художественным вымыслом, реализуемым в пьесе сатирическими средствами изображения. Персонаж в данном случае лишен функции естественного саморазвития, он замкнут в контексте сатирического мира, вне которого немыслим. Социально-по-

литический прототип (Брежнев), подвергаясь закону обобщения, доводится до уровня образа-явления. Вот почему тип и прототип в комедии-памфлете никогда не совпадают, даже если речь идет об исторически достоверном лице. Поэтому вымысел, опирающийся на сатирически деформированную логику реального факта, играет важную роль в памфлетном воплощении персонажа. Создаются рациональное воздействие и критическая оценка, которые должны идти от автора к зрителю (читателю). При этом в обрисовке характера драматурги-памфлетисты соблюдают единство социального, психологического и политического, не отрывая их друг от друга, стремясь к сложному функциональному и эстетическому синтезу художественного, публицистического и комического.

Практика показала, что не всегда драматурги отталкиваются от конкретной политической личности, идя по пути создания конкретно-собирательного типа. Очень часто социально-политическое явление находит свое памфлетное воплощение в обобщенных образах – типах. Примером может служить комедия-памфлет «Казино» (1997) А.Яхонтова, сюжетные перипетии которой нашли место в политической жизни современной действительности лишь спустя несколько лет после выхода пьесы. Как и в любом сатирическом произведении, многое в ней не договаривается, а лишь подразумевается. Но установка драматурга на «прозрачность» подтекста дает возможность ясно представить, против кого направлена критика, кто является объектом памфлетного осмеяния. Это представители бывшей партийной элиты, персонификация которых не имеет конкретных прототипов.

В основу художественной структуры пьесы положена ситуация анекдотического характера: в здании бывшего райкома партии «борцы за нравственность» открыли казино, создав там подпольный райком, цель которого – накопить денег и утвердиться в новой власти. Памфлетное начало подчиняет себе комедийную структуру пьесы, подвергая уничтожающей критике таких, как Бандура, Краев, Меркулова и др. Тема «приспособленчества» не нова для комедии XX века. Ее остро высмеяли в 20-е годы, но каждый на свой лад (В.Маяковский «Клоп», М.Булгаков «Зойкина квартира», Н.Эрдман «Мандат», Л.Леонов «Усмирение Бададошкина»). Следуя традиции своих предшественников, А.Яхонтов обнажил двойственную позицию персонажей, заостряя внимание на деталях, которые проявляют их сущность. Как и Гулячкин из пьесы Н.Эрдмана «Мандат», скрывая свое истинное отношение к советской власти, повесил в квартире картину «Ночь в Копенгагене», на оборотной стороне которой был портрет К.Маркса, так и хозяева казино на обратной стороне вывески сохранили портрет Ленина, бюст Дзержинского замаскировали под Аполлона, а Ленина – под Бахуса. Памфлетность пьесы проявляется как на уровне макроструктуры (тематическое поле), так и микроструктуры (языковая оболочка). В ней раскрываются махинации партийных жуликов, которые идут на разные аферы ради наживы и самоутверждения. В подвалах казино они прячут оружие, берут взятки, предают и закладывают друг друга, открывают

подпольный вытрезвитель и пополняют казну, забирая ценности у клиентов. По инициативе Алевтины, бывшего члена райкома, открывают публичный дом. Так художественное пространство, включающее основное тематическое и сюжетное содержание, обнажает «систему ценностей» приспособленцев, а мотив «жульничества», пронизывающий семантическую структуру пьесы, помогает раскрыть сущность тех, кто пытается прийти к власти.

Финал пьесы открытый, что не свойственно комедии-памфлету советского периода. Это свидетельствует о том, что зло остается безнаказанным: «бывшие» утверждаются в жизни, приспособившись к новым условиям. Так двойственная структура комедии, обнаруживающая сложную связь канвы и сюжета, текста и подтекста, помогает драматургу не только саркастически остро высмеять «механизм власти», но и заставить читателя задуматься над тем, в какой политической ситуации мы живем.

Поэтика комедии-памфлета конца XX века свидетельствует о том, что эта разновидность комедии сохраняет свой жанровый «инвариант», обогащаясь новым содержанием и новыми художественными приемами в отображении мира и человека. Ее художественная структура часто строится на абсурдной ситуации, а обличение достигается за счет гротеска, иронии и сарказма. Отличаясь спецификой жанровых констант, синкретической природой, комедия-памфлет смело соединила в себе вымысел и факт, художественную выразительность и публицистичность, подвергнув сюжет рациональной логике памфлетного мышления.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Арест А. Д. Сахарова и ссылка в Нижний Новгород.
2. Войнович В. Трибунал // Театр. – 1980. – №3.
3. Максимов В. Пьедестал // Собр. соч.: В 8 т. – М., 1993. – Т.8.
4. Бродский И. Демократия! // Современная драматургия. – 1991. – №3.

È.Ñ.Ñêîðîïàíîâà *(Ì è í ñê)*

ÀÑÒÐÓÊÒÓÐÈÐÎÂÀÍÍÛÅ ÏÐÎÈÇÂÅÄÅÍÈß ÐÓÑÑÊÈÕ ÏÎÑÒÌÎÄÅÐÍÈÑÒÎÂ

Постмодернизм принес с собой новую, аструктурированную модель книги, предложил нелинейный способ ее организации. Структурирование неотделимо от центрирования и, следовательно, логоцентристской модальности. Аструктурирование отражает установку на плюрализм/монизм – плюралистическое единство гетерогенно множественного. Структура в постмодернизме размыкается, подвергается расчленению и дроблению, трансформируясь в ризому. Типы ризом, как показали Ж.Делез и Ф.Гваттари [1], различны и отличаются друг от друга характером и

степенью децентрированности текста. Для русской постмодернистской литературы наиболее характерны ризома-«корень», ризома «поверхностных стеблей», ризома-«грибница».

Ризома-«корень» – это децентрированная система с самостоятельными, равноправными частями, связанными нелинейными связями, и вместе с тем включающая в себя центрированные структуры, ни одна из которых, однако, не может претендовать на главенствующее положение в тексте. Между гетерогенными смысловыми единицами – «союз и только союз» [1:30]. Это как бы семиотическая конфедерация, раскрепощающая множественность.

Образует такой тип ризомы аструктурирование на сюжетно-композиционном уровне. Возникает «вмещающая» модель книги, которая состоит из самостоятельных, сюжетно завершенных, представленных различными языками культуры, родами литературы, стилями, жанрами произведений-частей, собранных под общей «крышей» – заглавием, объединенных общей темой и образующих общие ассоциативные поля. Каждая отдельная часть может быть центрирована, но общая сюжетная линия, авторская интенция здесь отсутствуют. Примером могут служить «Азарт, или Неизбежность ненаписанного» А.Битова, «Норма» В.Сорокина, «Момемуры» З.Ханселка, И.Северина (М. Берг), «Дойче Бух» Вс.Некрасова, «Термодинамический опыт» Н.Байтова, «Прекрасность жизни: Главы из «Романа с газетой», который никогда не будет начат и закончен» Е.Попова, «Парафразис» Т. Кибирова, «Желтый дом» Ю.Буйды, «Кысь» Т.Толстой, «Проза поэта» Ю.Малецкого, «Кесарево свечение» В.Аксенова. Так, роман В.Сорокина «Норма» состоит из восьми обладающих полной автономией частей, включающих в себя и прозу, и стихи и связанных между собой лишь на макроуровне заглавием, художественным обрамлением, общей темой: «советская культура как форма идеологии». Вместе с раздробленной структурой исчезает и претендующая на репрезентацию истины тоталитарность, возникает плюралистическое единство разнородного, идет пародийная игра с микронарративами. В силу их ризоматической сцепленности со Сверхтекстом культуры книга приобретает открытый характер.

Преодоление линейности в книге-ризоме «корневого» типа достигается и посредством вариативного ее прочтения, запрограммированного автором. Читатель, не ограничиваясь традиционным способом чтения – от начала до конца, может следовать указаниям писателя, преднамеренно нарушающего очередность в нумерации глав. От перестановки глав возникает иная последовательность событий, иной финал, то есть, в сущности, иной текст. Так, роман Е.Радова «Я» начинается с главы второй, за ней идет первая, потом пятая; после лирического отступления сразу же следует часть седьмая, которая в разных вариантах под одним и тем же названием повторяется четыре раза; далее располагаются главы 94, 95 (обозначенные именно цифрами), за ними – тридцать вторая; после

33 возникает предисловие автора, далее – глава семнадцатая и т.д. и т.п. Появляются у Е.Радова и совершенно условные «Глава тысяча и одна первая», просто «Глава» (без нумерации), «Сотая часть десятой главы», «Часть девяносто десятая», «Часть восьмисотая». Явственно ощутима игра автора с читателем, которому в одной книге преподносят сразу две книги, прививают навыки нелинейного мышления.

Достаточно характерный для русской литературы тип децентрирования – включение в произведение в качестве его составной части комментария, приложения, словаря, примечаний, рецензий, сносок, традиционно представлявших сферу науки. При этом не только нарушается линейность в развертывании повествования – возникают новые литературные формы. Подтверждение тому – «Пушкинский дом» А.Битова, «Живу и вижу» Вс.Некрасова, «Черновики Пушкина» Г.Сапгира, «Выбор места» А.Парщикова, «Мерцание» В.Кальпиди, «Линия темноты» А.Левкина, «Подлинная история «Зеленых музыкантов» Е.Попова, «Голубое сало» В.Сорокина. «Траектория «Дед Мороз» Н.Байтова, «Дело победившей обезьяны» Х. ван Зайчика, «Дальневосточные экспедиции князя Э.Э.Ухтомского» В.Коробова. Скажем, вышеназванный рассказ В. - Коробова имитирует статью культурологического характера, сопровождающуюся 32 примечаниями. Они оформляются так же, как в научных исследованиях, хотя могут иметь вымышленный характер, либо соединяют в себе документально точные сведения и авторские фантазии. Поскольку в процессе письма В. Коробов периодически отсылает нас к какому-то из пунктов примечаний, преодолеваются линейность и холизм организации текста, общий дискурс разбивается микродискурсами, излагаемое приобретает вариативные, плюралистические характеристики.

Разновидностью произведений, разрушенность структуры которых графически обозначена, являются «бинарные» тексты с гетерогенными частями, одна из которых образует основную колонку, а вторая располагается на полях. Такую организацию имеет, например, роман А.Гостевой «Притон просветленных». Повествование, маркированное как авторское, оформлено в виде переписки возлюбленных и комментариев к ней; на полях же расположено свыше ста цитат из различных религиозных, философских, научных источников, отражающих круг чтения персонажей и дающих представление об их духовных запросах. Ризоматическими связями переплетены между собой и связаны с культурным интертекстом все смысловые единицы романа, что наделяет его процессуальной плюралистической множественностью.

М.Сухотин вообще специализируется на жанре маргиналий – записок на полях книги по поводу прочитанного. Его поэмы «Роза Яакова (маргиналии к Танаху)», «Дыр бул щыл по У Чэн-Эню (маргиналии к «Путешествию на Запад»)», «Мама мам (маргиналии к «Третьему Завету» А.Н.Шмидт)», «Речь идет (маргиналии к Французской Книге)» построены как «Re» (ответ отправителю), если использовать терминологию

электронной почты. Аструктурирование структурированного сопровождается игрой с читателем: в одной поэме основная колонка дана на иврите, где текст читается справа налево, в другой – с использованием древнекитайских иероглифов, предполагающих чтение от конца к началу, в третьей – отсылает к утраченной книге, вместо которой – пустота. Все это побуждает к сотворческому чтению, для которого нелинейное письмо открывает большие возможности.

Более дробное членение структуры осуществляется посредством фрагментирования и нелинейного соединения гетерогенных элементов, что дает эффект «рассыпания» текста. В нем задействованы микронарративы, (нередко в форме рэди-мэйд), каждый из которых несет спонтанно порождаемые смыслы и находится по отношению к другим в игровых агонистических отношениях, что порождает паралогию, разрушающую бинарные оппозиции. Объединяют «рассыпанный» ризоматический текст заглавие, к которому все фрагменты тяготеют, общая тема, раскрываемая в разных аспектах и с разных точек зрения, как бы от лица многих людей, иногда – система лейтмотивов, авторская маска и другие средства ассоциативного сцепления разрозненного и разнородного. Возникает «хаотический космос» (Д.Галковский) во множественном числе. Это уже не ризома-«корень», а ризома «поверхностных стеблей». В ней еще присутствуют линейные «участки», но они принадлежат микронарративам и имеют локальный характер, будучи включены в сложноорганизованную нелинейную плюралистическую систему.

К фрагментарному способу организации произведения обращаются Л.Рубинштейн в своих «стихах на карточках», М.Сухотин в глоссе «Это сочинение», Д.Галковский в романе «Бесконечный тупик». В отличие от произведений предшественников-фрагментаторов их тексты деонтологизированы, созданы посредством nonlinear narratives и представляют интерактивную литературу, причем книга Д.Галковского является самым масштабным произведением этого рода (70 п.л.). «Бесконечный тупик» состоит из 949 фрагментов-«примечаний» и 7 рецензий на роман. Чтобы такой объемный, бессюжетный текст не рассыпался, Д.Галковский – в дополнение к заглавию и общей теме – пользуется авторской маской, роль которой центрирующе/децентрирующая. Но поскольку в «Бесконечном тупике» задействовано свыше ста источников, отсылающих к культурному интертексту, и ризоматические сцепления гетерогенных «микроэлементов» бесчисленны, порождая «каскад бифуркаций», то «воссоздать» из «примечаний» книгу как единое смысловое поле должен сам читатель. Сколько читателей (интерпретаций), столько и книг.

В «Идеальном романе» М.Фрая мы встречаемся со случаем «вмещающего» фрагментирования. Книга составлена из заглавий и последних абзацев самых разных текстов-симулякров, представляющих литературу средневековья, эпохи Возрождения, зарубежную и русскую классику XIX в., современную латиноамериканскую, японскую, отечественную прозу, а

также – характерные образцы советской литературы и постсоветской массовой культуры: детективы, женские романы, мистику, «fantasy», эротику, сборники анекдотов. Рассчитывая на хорошее знание типовых моделей, автор вовлекает читателя в чтение-игру, предлагая по фрагменту-развязке догадаться о содержании всего гипотетического произведения, мысленно восстановить его, а если оно того заслуживает, то и посмеяться над ним. Каждый нафантазирует свое, полагает М.Фрай, и, таким образом, текст книги породит множество текстов (множество интерпретаций), будет активизировать работу мысль читающего, не потребительски поглощающего предложенное, а выступающего в роли своеобразного соавтора реального автора «Идеального романа». В этом находит установка на «рождение Читателя» (Р.Барт). Постмодернистская книга видится как открытая, нестабильная, вариативная, плюралистическая, в чем сказалось воздействие на литературу Интернета с его компьютерными возможностями.

В ризоме-«грибнице» децентрирование направлено не столько на сюжетно-композиционную организацию произведения, сколько на стиль, который подвергается своего рода «микшированию». Используется техника бриколажа – цитатного совмещения несовместимого, нередко в форме пастиша, что ведет к явлению полистилистики, Как правило, в такой книге один общий текст (который может делиться на главы), но «микшированность» дискурса порождает хаос неструктурированной множественности симулякров, осуществляющих разветвляющееся «поперечное» движение, образуя детерриториализированные, дифференцированные потоки, совершающие «непараллельную эволюцию», причем валентность каждого из них возрастает с ростом устанавливающихся отношений.

Как ризома-«грибница» организованы «Палисандрия» С.Соколова, «Страшный суд» Вик. Ерофеева, «Месяц в Дахау» В.Сорокина, «Любью» Ю.Малецкого, «Travel Агнец» А.Гостевой, «Эпиляция эпика» В.Лапицкого, «Непорочное зачатие» М.Волохова. Например, в романе «Палисандрия» С. Соколова благодаря децентрированности дискурса и субъекта возникает неупорядоченная множественность гетерогенных процессуальных «микро-элементов» текста, на макроуровне образующих «порядок из хаоса» – гиперреальность. «Опространствленный» образ «прошло-настояще-будущего» времени дает возможность воплотить постисторические представления.

Указанные типы ризом могут вступать в различные комбинации, демонстрируя большое разнообразие индивидуальных авторских решений. Литература обновляется, ее возможности расширяются.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома // Философия эпохи постмодерна. – Мн.: Красико-принт, 1996.

Ì .Â. Âîëîùóê, Â. Ì . Âîëîùóê *(Ãðîäíî)*

ÃÐÅÖÜÊÈÉ ÐÎ Ì À Í – Ï ÅÐØ² ÊÐ Î ÊÈ ÑÒÀ Í Î ÂËÅÅ Í ß ÆÀ Í ÐÓ

Антична література, в уявленні людини, що не є спеціалістом у цій галузі знань, пов'язується звичайно з епосом, трагедією, комедією, історичними і філософськими творами, ліричною поезією. Роман же, як правило, залишається за рамками цієї картини. І треба признати, що для такого погляду є підстави, бо класична епоха дійсно не знала цього жанру. Він сформувався на порозі занепаду античності, хоч елементи роману знаходимо і в епосі, і в драмі. Не існує навіть грецького терміну для позначення любовно-пригодницького прозового оповідання, в той час як епос, лірика, драма, трагедія, комедія, епіграма, ідилія, елегія і ода грецького походження. І якщо більшість літературних жанрів сягає античності, то і головний жанр останніх століть – роман – не виняток.

Стосовно до грецьких прозових оповідань термін «роман» до деякої міри умовний, тому що вперше був ужитий в Середні віки для позначення оповідань любовного змісту, написаних на романській мові. Самі греки називали їх *δραμα* (діяння),*δραματικον διηγημα*(драматичне оповідання), *βιβλια* (книги), *λογοι ερωτικοι* (любовні оповідання).

Грецький роман оформився в епоху еллінізму (кінець II або початок I століття до н.е.), був останнім із жанрів, що створила антична література. Можна зробити висновок, що грецький роман I–III ст. н.е. був дуже популярний, на що вказує велика кількість зразків, які повністю збереглись до наших днів. Це «Повість про любов Херея і Каллірої» Харитона, «Повість про Габрокома і Антію» Ксенофонта Ефеського, «Левкіппа і Клітофонт» Ахілла Татія, «Дафніс і Хлоя» Лонга, «Ефіопіка» Геліодора. Різні джерела донесли до нас, крім того, назви багатьох втрачених творів, що дозволяє говорити про широке розповсюдження роману уже в античності.

Період від походів Олександра Македонського на Схід в 334–324 роках до н.е. до римських завоювань у Східному Середземномор'ї в 30 роках до н.е. отримав назву епохи еллінізму і відкрив нові шляхи розвитку грецької цивілізації. Її відносно замкнене існування, обмежене рамками полісу – міста-держави, змінюється активною взаємодією із східними цивілізаціями. Криза полісного ладу, утворення цілого ряду великих монархій, заснованих полководцями Олександра на відламках його держави перекроюють політичну карту античного світу. До багаточисленних нових міст, що були засновані в Малій Азії, Сірії, Єгипті, Вавілоні направляються маси греків. Полісні зв'язки розпадаються, і якщо грек класичної епохи жив інтересами рідного міста, точніше кажучи, особисті інтереси і суспільні не розділялись, то грек елліністичної доби, відірвавшись від батьківщини і ще не знайшовши нової, живе, головним чином, індивідуальними. Зміни, що відбувались в цей найбільш цікавий для історії літератури період, заче-

пили навіть сферу лінгвістики: грецькі діалекти замінила загальногрецька мова (koivh), в нових умовах швидко стали зникати відмінності між різноплемінними греками.

Переступивши рамки полісних інтересів, грецька література звертається до незрівнянно більш широкого кола читачів, розсіяних по всьому світу. В той же час вона втрачає свою демократичність, бо проблеми, які порушувались класичною літературою, торкались всіх громадян полісу, а література доби еллінізму, за відсутністю подібних проблем орієнтувалась на освіченого читача. Однак елітарність елліністичної словесності викликала до життя таке явище, як література «низова», тобто розважальна белетристика для неосвіченої публіки.

Саме в цю епоху література починає цікавитись приватним життям, психологією окремої людини. Виникають теми, що не опрацьовувалися раніше, виступають жанри, або зовсім нові (епілій, ідилія), або такі, яким раніше відводилась другорядна роль (елегія, епіграма). Сильний вплив елліністичної ідилії відчутно в «Дафнісі і Хлої» Лонга.

Увага до особистого життя і розширення географічного горизонту зробили можливим появу романа – історію кохання з неймовірними пригодами в екзотичних країнах. На відміну від інших елліністичних жанрів, роман виник у сфері «низової» літератури, про яку ми знаємо дуже мало. Збереження і цілість такого роду творів не була предметом турботи охоронців бібліотек і вчених мужів. Повноцінним представником «високої» літератури роман стає в іншу епоху.

Римське панування, що прийшло на зміну еллінізму, не змінило соціально-економічних підвалин античного суспільства, підсилило процес взаємопроникнення цівілізацій. Римляни з повагою відносились до грецької культури, а в другому столітті римська і грецька культура зливаються в єдиний потік. Друге століття – це час політичної стабільності і зовнішнього благоденства Римської імперії. Основним центром культурного і суспільного життя стає тепер не Італія, а грекомовні провінції, що переживають у II–III століттях культурне піднесення, що одержало назву «еллінського відродження».

«Еллінське відродження» по своїй суті архаїчне. Ідеалізація минулого, прагнення реставрувати класичну культуру – основні риси духовного життя епохи, зв'язані, мабуть, з початком внутрішньої кризи імперії, не дивлячись на всі прикмети зовнішнього благополуччя. І ось на цьому тлі виникає друга «софістика», на відміну від першої софістики, в цілком інших політичних умовах. Намагаючись, подібно стародавнім софістам, з'єднати філософію і риторику, нові софісти головне місце все ж таки відводять риториці. Красномовство в епоху імперії було позбавлене політичного змісту, завданням оратора стало не переконання, а розвага публіки. В центрі уваги є тепер те, що раніше було другорядним – мова і стиль. Для удосконалення в красномовстві існували спеціальні види риторичних вправ, такі, наприклад, як опис природи чи предметів мистецтва, або опис душевного

стану людини в тих чи інших обставинах. Подібні навики у змалюванні уявних ситуацій і використанні при цьому життєвих спостережень дуже сприяли розвитку розповідної техніки грецького романа, дозволили досягти виразності у зображенні любовних переживань, наблизити мову романа до «високої» літератури.

В романі можна виділити і вплив епосу – у змалюванні дальніх мандрівок, і трагедії – у високому напруженні почуттів, і комедії – у зображенні рабів і простолюдинів.

На відміну від роману нового часу жанр, який, мабуть, є найбільш вільний за формою і має безмежну кількість різноманітних характерів, грецький роман має чіткі трафарети, що не виключає різноманіття варіацій.

У романі, який розповідає про нещастя закоханої пари, обов'язковими є три мотиви: раптовий спалах любові, гнів ображеного божества, що розлучає закоханих і вірна любов.

Перший із них зустрічаємо в ідиліях Феокріта, де неодноразово описується закоханість, що спалахнула з першого погляду.

Гнів божества, що переслідує героїв за свідомо чи несвідомо заподіяну образу – мотив дуже старий. В «Одісеї» Гомера герой поеми протягом десяти років мандрує по чужих краях, гнаний гнівом бога Посейдона. Ображеним божеством в романах є, як правило, богиня кохання Афродіта.

Вірна любов, що рятується від домагань нахабних спокусників – один із основних мотивів «Одісеї».

Окрім трьох основних мотивів, є й інші, що в тому чи іншому вигляді повторюються у кожному романі: уявна смерть, полонення розбійниками, плавання по морю, продаж у рабство, любовні домагання, різноманітні муки і навіть загроза смертної кари.

Спільність схеми і незмінність головних мотивів є основою для багатьох сюжетних поворотів. Так, скажемо, можливі найрізноманітніші варіанти уявної смерті від навмисно розіграної сцени до тривалої непритомності, включаючи і прийняття снотворного, і помилку в розпізнанні трупа, і летаргічний сон. Закохані можуть бути розлучені до шлюбу, але і можуть спочатку стати чоловіком і жінкою. Можуть берегти фізичну вірність один одному, але можлива, через несприятливі умови, і вірність лише моральна.

Лихі пригоди героя і героїні розгортаються паралельно і, як правило, на екзотичному фоні. Вершина страждань закоханих є кульмінація всієї композиції. Після цього наступає щасливий фінал.

Історико-літературне значення грецького роману безсумнівне – це перші кроки становлення жанру, який досягнув великого розквіту в XIX і XX століттях. Захоплюючий сюжет, калейдоскоп пригод, боротьба добра зі злом, торжество любові і вірності й до сьогодні приваблює читача.

À.Ç.Öèñûê *(Ì è í ñê)*

ÝÒÈÊÀ È ÔÈËÎÑÎÔÈß ÂÈÍÀ Â ÄÐÅÂÍÅÃÐÅ×ÅÑÊÎÉ ÏÎÝÇÈÈ

Вино – одна из самых примечательных реалий древнегреческой цивилизации, которая красной нитью проходит через быт древних эллинов, их мироощущение и художественное творчество. Можно без преувеличения сказать, что амфора с вином – такая же своеобразная «визитная карточка» древней Эллады, как мраморная колонна или знаменитый орнамент «меандр». Виноградарство, виноделие и винопитие обрели к началу классического периода греческой истории идеологическое обоснование в одном из самых ярких и широко распространенных культов – в дионисийском, из которого возникает со временем искусство комедии, трагедии и сатировской драмы. Вино для древних греков было полумистическим и прекрасным даром Диониса, сопровождавшим их в будни и в праздники, в горе и в радости. Человек, пьющий вино, – сюжет всех видов древнегреческого искусства от словесного до изобразительного. Нас заинтересовало отражение темы вина в поэзии от гомеровского эпоса до поздней эпиграммы. Не претендуя на всеобъемлющее освещение этой темы, мы хотели бы сосредоточить внимание на этико-философских ее аспектах.

В гомеровском эпосе вино упоминается чаще всего в «Одиссее», содержащей немало сцен повседневной мирной жизни и бытовых реалий. Бросается в глаза то, что герои поэмы путешествуют, встречаются и расстаются в сопровождении вина. Вином, наряду с водой и пищей, снабжают путешествующего Телемаха няня Евриклея (II, 349; IV, 746) и слуги царя Пилоса Нестора (III, 479), таким же образом снаряжает в путь Одиссея и нимфа Каллипсо:

Хлебом, водой и вином пурпуровым снабжу изобильно
Я на дорогу тебя, чтоб и голод и жажду легко ты
Мог утолять... (V, 165–167).

Винопитие – непременная часть дружеского или иного рода застолья, которое объединяет античных греков в этом столь приятном и радостном для них роде времяпрепровождения. Эта особенность древнегреческого мироощущения, характерная для всех периодов античности, как свидетельствуют знаменитые «Застольные беседы» Плутарха, отражена в словах Одиссея, которые он произносит на пиру у царя Алкиноя:

Я же скажу, что великая нашему сердцу утеха
Видеть, как целой страной обладает веселье, как всюду
Сладко пируют в домах, песнопевцам внимая, как гости
Рядом по чину сидят за столами, и хлебом и мясом
Пышно покрытыми; как из кратер животворный напиток
Льет виночерпий и в кубках его опененных разносит.
Думаю я, что для сердца ничто быть утешней не может (IX, 5–11).

Таким образом, вино, в силу своих определенных качеств, становится социально значимым фактором, а поэтому соответственно и входит в систему определенных социально-этических ценностей у людей гомеровского общества. Так, гостя следует непременно встретить вином и хлебом, а только затем расспрашивать о его родословной и целях прибытия. Именно так, по законам человеческим и божеским, чтя Зевса-покровителя гостей, встречают Телемаха в Пилосе и Спарте, а Одиссея – у царя феаков Алкиноя. Мало того, в мире мировоззренческих ценностей, привычных для эллинов, вино может быть даже высшей формой благодарности за благородный поступок: жрец Аполлона Марон в разрушенном ахейцами городе Исмаре так отблагодарил Одиссея за то, что тот оставил в живых его жену с сыном:

Дал сребролитную дивной работы кратеру и налил
Целых двенадцать больших мне скуделей вином драгоценным,
Крепким, божественно-сладким напитком! (IX, 208–211)

И прямой противоположностью цивилизованному греческому миру является мир грубых и диких киклопов, не знающих ни божеских, ни человеческих законов, и конкретный представитель этого первобытного варварства – кровожадный киклоп Полифем, в котором Одиссей увидел мужа «чуждого добрым обычаем, чуждого вере и правде» (IX, 215). Не случайно этому дикому племени не дано узнать радостей виноделия и вкуса вина, хотя на острове киклопов и растет виноград, и не случайно именно вино становится средством божьего наказания за преступное нарушение Полифемом божеских и человеческих законов гостеприимства.

В новых социально-исторических условиях послегомеровской Греции, когда формируется и новое политическое устройство греческого общества, значительно меняется и мировоззрение человека, и формы его словесного творчества. Преимущественное развитие получает лирика, отражающая возросший уровень личного самосознания и личной свободы индивида. В условиях социальных конфликтов и жизненной нестабильности вино оказывается не столько усладой жизни и приятным дополнением к пище, но в первую очередь средством утешения в неудачах и горестях жизни. Так формируется новая, отличная от гомеровской, этика и философия винопития, которая наиболее выразительно представлена в поэзии знаменитого лесбосца Алкея (VII–VI вв. до н.э.). Вот один из самых характерных примеров подобного рода поэзии:

Не поддавайся духом в несчастиях!
Какая прибыль нам от душевных мук?
Нет, Бикхид: лучшее лекарство –
Кликнуть вина и напиться пьяным (фр. 335)

Вино, согласно Алкею, не только целитель души и одна из немногих радостей быстротечной жизни, это еще и «окошко в человеке» (фр. 333), через которое выходит в мир все то, что он прячет от других. А отсюда и второе откровение Алкея, ставшее впоследствии (в основном через по-

средничество римлян) знаменитым афоризмом «истина в вине» – oПnoV kam BlбJeia (фр.336). Почти дословно слова Алкея использует в III в. до н.э. знаменитый автор жанра идиллии Феокрит из Сиракуз: oПnoV, X fнle pao, lйgetai kam BlбJeia (XXIX,1).

Однако параллельно с философией забвения в вине горестей жизни в древнегреческой поэзии формируется и философия правильного и надлежащего наслаждения сладким, но коварным даром Диониса. Обычай пить вино, разбавляя его в определенной пропорции водой, был известен уже в архаичной Греции: в поэме Гесиода «Труды и дни» мы находим по этому поводу вполне четкую инструкцию:

Часть лишь одну ты вина наливай, воды же три части (596).

В обычных условиях считалось неэтичным пить неразбавленное водой вино – так пили вино варвары, в частности, скифы, почему пить неразбавленное вино называлось – пить по-скифски. Поэтому мы встречаем среди стихотворений Анакреонта (VI в. до н.э.) тоже своего рода наставление по надлежащему использованию вина в предстоящей пирушке:

Ты воды ковшей с десяток в чашу влей, пять – хмельной браги,
И тогда, объятый Вакхом, Вакха я прославлю чинно.
Ведь пирушку мы наладим не по-скифски: не допустим
Мы ни гомона, ни криков, но под звуки дивной песни
Отпивать из чаши будем (фр. 11).

Однако гораздо чаще в поэзии VI–V в. до н.э. можно встретить морально-этические наставления, касающиеся меры питья вина и поведения пьющего человека. Основная мысль этих поучений – необходимо соблюдать меру в употреблении вина в соответствии с общеизвестными философско-этическими постулатами: «мера – лучшее из всего» и «ничего лишнего». Приведем два примера подобного рода наставлений. Поэт Феогнид из Мегары (VI в. до н.э.) поучает своего любимца Кирна следующими элегическими стихами:

Пить прекращаю, когда от вина наибольшая радость.
Трезвым я быть не люблю, но и сверх меры не пью.
Тот же, кто всякую меру в питье переходит, не властен
Ни над своим языком, ни над рассудком своим.
Речи срамные ведет, за которые трезвый краснеет,
Дел не стыдится своих, совесть вином замутив.
Прежде разумный, теперь он становится глупым. Об этом
Помни всегда и вина больше, чем нужно, не пей.
Добрые речи ведите, за чашей веселою сидя,
И избегайте душой всяческих ссор и обид (477–484; 493–494).

Сходные рассуждения встречаются во фрагментах эпической поэмы «Гераклия» Паниасида из Галикарнаса (V в. до н.э.), которого причисляли, наряду с Гомером и Гесиодом, к канону пяти лучших эпических поэтов:

Ибо для смертных вино – от богов наилучший подарок.
Радостно, если оно согласуется с песнею всякой,
С пляскою всякой, а также со всякой любовной усладой.
Всякую скорбь изгоняет оно из груди человеков,
В меру когда его пить, и становится злом, – коль сверх меры (фр.19).

Немало строчек этико-философского содержания, посвященных вину и его надлежащему употреблению, мы находим в эпиграммах греческой Антологии, хотя по смыслу эти эпиграммы в основном только повторяют мысли, высказанные в элегии и мелике классического периода. Приведем в качестве примера две эпиграммы. В первой из них, приписываемой Диогену Лаэртскому (III в. до н.э.), порицается неумеренное употребление вина Аркесилаем, руководителем Платоновой Академии в Афинах:

Аркесилай, ужели ты мог настолько не в меру,
Цельным вином опьянеть, чтобы лишиться ума?
Твой неумеренный хмель принес тебе грустную гибель
И, что гораздо грустней, стал оскорбленьем для муз (VII, 104).

В эпиграмме Евмена Паросского (I в. до н.э.) также обсуждается мотив меры в употреблении вина, однако здесь уже больше дидактики, чем критики:

Лучшая мера для Вакха – без лишку, не много, не мало;
Иначе к буйству он нас или к унынью ведет.
Любит он с нимфами смесь, если три их и сам он четвертый.
Больше всего и к любви он расположен тогда.
Если же крепок, он духом своим отвращает эхотов
И нагоняет на нас сходный со смертию сон (XI, 49).

Î.Ã. Ïðîêîï÷óê *(Ìèíñê)*

ÇÀÃÀÄÊÀ ÊÀÊ ÎÑÎÁÛÉ ÑËÓ×ÀÉ ÎÁÐÀÇÍÎÃÎ ÑËÎÂÀ Â ÂÈÇÀÍÒÉÑÊÎÌ ÒÐÀÊÒÀÒÅ ÃÅÎÐÃÈß ÕÈÐÎÂÎÑÊÀ «ÎÏÎÝÒÈ×ÅÑÊÈÕ ÒÐÎÏÀÕ» (VI â.)

Византийская риторика развивалась, во-первых, на основе традиций античной школы, перешедших в систему византийского образования, во-вторых, на основе опыта непрекращающегося комментирования античных авторов. В этом плане византийская риторика представляет собой непрерывное продолжение античной. Византийским риторам не надо было с самого начала создавать риторическую теорию и критический аппарат к ней, они взяли в готовом виде античное наследие и продолжили тончайшее варьирование и нюансировку изначально данных риторических знаний. Загадка (и, шире, аллегория) подверглась особому категориальному выделению в византийской риторике по следующим причинам: во-первых, в эпоху эллинизма произошел всплеск интереса к поэтике за-

гадки (с которой когда-то начинала греческая архаика)[1] и ранневизантийская литература как прямая наследница эллинистической переняла интерес к энигматическому кодированию текста [2]; во-вторых, христианское вероучение широко использовало иносказательные приемы, которые лежат в основе загадки: «ведь в мировоззренческом плане aHnigma («загадка», «энигма») – одно из самых ходовых и ключевых понятий средневековой теории символа. Предполагалось, что существенное преимущество церкви как держательницы «истинной веры» и состоит в том, что она в отличие от «неверных» *знает разгадку*: разгадку загадки мироздания, неведомую язычникам, и разгадку загадки Писания, неведомую иудеям» [1, С.148].

С точки зрения современных «энигматологов», загадка представляет собой: 1) неполное, метафорически трансформированное описание объекта; 2) вопросо-ответную структуру [3, с.106–110]. Так Ю.И.Левин уточняет: «с прагматической точки зрения функцией этого [энигматического. – О. П.] текста является побудить адресата назвать объект-денотат (это избавит нас от рассмотрения перифраз и метафор в качестве загадок) и этот текст не должен исчерпывающим образом описывать объект (это исключает из класса загадок тексты типа «2+3» или статьи в толковых словарях)» [4, С.283]. Насколько те характеристики загадки, которые выделяют современные исследователи, были релевантны для античности? Связь метафоры и загадки отметил еще Аристотель, первым рассмотревший загадку как феномен художественной речи и предмет поэтики: «сущность загадки состоит в том, чтобы, говоря о действительном, соединять с ним невозможное. Посредством сочетания общеупотребительных слов этого сделать нельзя, а при помощи метафор возможно» [5, 185]; «метафоры заключают в себе загадку, так что ясно, что загадки – хорошо составленные метафоры» [5, 188].

Вопросо-ответный критерий был необязателен, о нем не упоминает ни Аристотель, ни Цицерон, рассуждая о загадке. Античные риторики рассматривают загадку не только как вопросо-ответный жанр, но шире – как туманное, иносказательное выражение мысли, как тип «загадочной» речи [5, С.185; 234]. Словарное значение греч. aHnigma ‘туманная речь, иносказание, загадка’ [6]. Следовательно, «как антоним загадки рассматривалось простое («незагадочное», ясное при прямом [значении (?). – О. П.], как бы не требующем каких-то дополнительных интеллектуальных усилий), незамысловатое речение» [7, 107].

«Над ранневизантийской литературой (и, шире, над литературой раннего средневековья) господствует фундаментальный поэтический принцип «параболы» и «парафразы» [...] Что такое «парабола»? По буквальному значению – «возле-брошенное-слово»: слово, не устремленное к своему предмету, но блуждающее, витающее, описывающее свои круги возле него; не называющее вещь, а скорее *загадывающее* эту вещь. Что такое «парафраза»? По буквальному значению «пересказывание»:

ино-сказательное высказывание того-же-по-иному, «переложение», как бы перекладывание смысла из одних слов в другие» [1, 152]. Таким образом, загадка, являясь наряду с аллегорией одной из ведущих категорий византийской риторики, понимается византийскими риторами так же, как античными, в широком смысле: как «туманное», иносказательное речение. Византийский филолог VI в. Георгий Хировоск в своем трактате «О поэтических тропах» дает следующее определение загадке: «загадка – это речь, имеющая в себе тайную и скрытую мысль» [8, 253] (здесь и далее цитаты из трактата Георгия Хировоска даются в нашем переводе – О.П.). В своем трактате в словарной статье «*AINIGMA*» Георгий Хировоск приводит примеры как «классических» вопросо-ответных загадок, так и, по сути, метафорических парафраз (некоторые из них представляют собой идиомы, что фиксируется в словарях). В таблице все примеры загадок, которые приводит Хировоск в данной «словарной статье», разбиты нами на эти две группы.

Таблица 1

Примеры загадок в трактате Хировоска

Вопросо-ответные загадки	**Загадки, представляющие собой метафорические парафразы**
Как вопрос, предложенный от Самсона иноземцам, в котором он говорит: *из едящего вышла пища*, – обозначая <таким образом> того самого льва, которого он убил, и найденные в его пасти медовые соты [9]; Употребляется загадка и от противоположного, как, например: *мужчина и не мужчина*, как евнух: из-за того, что не может производить на свет подобного себе; и *птица и не птица* – летучая мышь: из-за того, что она перепончатокрылая и имеет зубы; *сидящая и не сидящая*: ибо лежала на спине. *Метнул и не метнул*: из-за того, что метнул, но промахнулся. Возникает <загадка> и относительно сходства, как <загадка> *есть две сестры, из которых одна рождает другую, эта одна, родившая другую, ей же порождается*: так говорится о дне и ночи.	И как вот это выражение: *не нарушать равновесия* вместо <слова> *справедливость*, и *не вскармливать <коршунов> с кривыми когтями* – собственно говоря *избегать алчных <людей>*; *не есть чернохвостки* (морская рыба) – или *не допускать обмана*. Ведь и вот это следующее <выражение> затемнено: *не разгребать огня мечом* – вместо <выражения> *не возбуждать гнев еще больше*.

Очевидно, возникает опасность неразграничения аллегории и загадки в широком значении этого термина: ведь и то, и другое – иносказательная речь. Так как грань между этими понятиями для византийца становится слабоуловимой, Хировоск считает необходимым уточнить их отличия:

«загадка отличается от аллегории, потому что та <т.е. аллегория> берется ради или побуждения, или разубеждения, или важности, или осторожности, а <загадка> – только ради неясности, и потому что та <т.е. аллегория> намного более очевидна, чем <загадка>«[7, 253].

Византийская риторическая теория вслед за античной рассматривает загадку в двух смыслах: 1) в широком: как неясные, затемненные, иносказательные выражения (с точки зрения современной семасиологии это метафорические перифразы); 2) в узком: как фольклорный жанр в форме вопросов и ответов (это традиционные загадки с точки зрения современной филологии).

---

1. Вот как пишет Аверинцев о повышенном интересе к категории загадки в эпоху эллинизма: «Но настоящий реванш эстетике загадки готовила эпоха эллинизма, пришедшая на смену классической эпохе. Архаическая замысловатость оракула становится предметом сознательной, последовательной и притязательной стилизации. Плод этой стилизации – монодрама Ликофрона «Александра» (первая половина III в. до н. э.)» (Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. – С.137). Подробнее о зарождении и развитии поэтики загадки в античности см: Аверинцев С.С. Указ. соч. – С.135–138; [7].

2. Отсюда ранневизантийские «парафразы» и «метафразы» на темы Библии (например, в переложении Евангелия от Иоанна в классических гекзаметрах Нонна Панополитанского «евангельские реалии становятся как бы загадкой в присутствии гомеровских оборотов речи» [1,153]).

3. Мечковская Н. Б. Язык и религия: Лекции по филологии и истории религий. – М.: ФАИР, 1998. – С.106–110.

4. Левин Ю. И. Семантическая структура загадки // Паремиологический сборник. Пословица. Загадка (структура, смысл, текст). – М.: Наука, 1978.

5. Античные теории языка и стиля (антология текстов). – СПб.: Алетейя, 1996. – 363 с.

6. Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. Т. 1–2. – М.: Гос. Изд. иностранных и национальных словарей, 1958.

7. Топоров В. Н. Из наблюдений над загадкой // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. 1. – М.: Индрик, 1994. – С. 107–110.

8. Spengel L. (Ed.), Rhetores Graeci. – 1856, vol. III, Lipsiae. – S. 244–256.

9. Это, пожалуй, самая известная загадка Ветхого Завета (Суд. 14, 12–19) и не случайно Хировоск ее приводит первой в качестве примера: «Именно в этом фрагменте [Библии. – О. П.] отмечается наибольшее сгущение слов, относящихся к загадке и соответствующим операциям» [6, 106]: «И сказал им Самсон: Загадаю я вам загадку; если вы отгадаете [...] и отгадаете верно, то я дам вам [...] И сказал им: *из ядущего вышло ядомое и из сильного вышло сладкое*». Заметим, что вторую часть загадки Хировоск не приводит, ему, очевидно, важно было только указать ситуацию, общеизвестную всем.

Ã.À.Êå÷êî ***(Ãðîäíà)***

À Í ÒÛ × Í Ûß Ì ÀÒÛÂÛ ¡ ÁÅËÀÐÓÑÊÀ-Ë²Ò Î ¡ ¡ ÑÊ² Ì ËÅÒÀ Ï ²ÑÀ Í Í ² XVI ÑÒÀÃ Î ÄÄÇß

З эпохай Адраджэння быў звязаны працэс рэцэпцыі антычных матываў і антычных традыцый, зварот да антычнасці як да скарбніцы ідэй, якія высвабаджалі развіццё гістарычнай думкі з-пад улады тэалогіі і схаластыкі. Вельмі прыкметным з гэтага пункту гледжання для нас з'яўляецца менавіта XVI стагоддзе, калі на тэрыторыі Беларусі адзначаецца ўздым і росквіт такога гістарыяграфічнага жанру, як летапіс, у якім яскрава прасочваецца працэс секулярызацыі, абміршчэння гістарычных ведаў, што перастаюць разглядацца як ажыццяўленне боскага промыслу. Не апошняе слова ў развіцці гэтага працэсу іграе ў той час зварот да антычных традыцый і матываў.

Менавіта ўзростам «аўтарытэту» антычнасці ў XV–XVI стагоддзях можа тлумачыцца той факт, што ў беларуска-літоўскім летапісанні ствараецца гістарычны міф пра паходжанне літоўцаў ад старажытных рымлян. Такога тыпу фантастычныя нацыянальныя генеалогіі, звязаныя са старажытнасцю, ствараюцца ў сярэдневяковай гістарыяграфіі ў гэты час па ўсёй Еўропе, гэты працэс робіцца ў эпоху Адраджэння агульнаеўрапейскай тэндэнцыяй. Іх узнікненне звязана з ростам нацыянальнай самасвядомасці, са станаўленнем нацыянальных дзяржаў. Так, на Русі з часоў Нестара быў распаўсюджаны погляд, што дзяржава была створана варагамі, у Польшчэ бытавала тэорыя аб сармацкім паходжанні палякаў. Узнікненне ж легенды аб рымскім паходжанні літоўцаў адносіцца да кан. XV ст. Так, славуты польскі храніст Ян Длугаш (1415–1480 гг.) на старонках сваёй шматтамовай «Гісторыі Польшчы» неаднаразова сцвярджае, што літоўцы і жмудзіны паходзяць ад лацінян, і спрабуе нават абгрунтаваць гэтую версію спасылкамі на знешняе падабенства паганскіх звычаяў, абрадаў, багоў у старажытных рымлян і літоўцаў, а таксама на сугучнасць лацінскай і літоўскай моў. Такім чынам, Ян Длугаш, надаўшы легендзе навуковападобную форму, прычыніўся да яе распаўсюджвання. Невыпадкова пазнейшыя польскія храністы, такія як Мацей Мяхоўскі, Марцін Кромэр, карыстаючыся звесткамі Длугаша, прама гавораць аб паходжанні літоўцаў з Апенінскага паўвострава. Аднак больш дэталёва гэтая версія была распрацавана ў самой Літве ў XVI стагоддзі, калі яна набыла выгляд стройнай і знешне абгрунтаванай тэорыі і атрымала адпаведную літаратурную форму ў беларуска-літоўскіх летапісах – так званая «Хроніка Вялікага княства Літоўскага і Жамойцкага».

«Хроніка Вялікага княства Літоўскага і Жамойцкага» была выклікана да жыцця надзвычай бурнай і складанай грамадска-палітычнай атмасферай ва Ўсходняй Еўропе першай паловы XVI стагоддзя. Яна была створана насуперак непрыкрытым агрэсіўным спробам польскіх правячых

вярхоў, якія імкнуліся канчаткова пазбавіць Вялікае княства Літоўскае ўсялякай палітычнай самастойнасці і поўнасцю далучыць да Кароны Польскай ягоныя землі; і ў супрацьлегласць палітыцы маскоўскіх афіцыйных колаў, якія ў XVI ст. стварылі новую афіцыйную генеалогію («Сказание о князьях Владимирских»), па якой маскоўская правячая дынастыя ўзвышалась, а палітычныя супраціўнікі – літоўскія – князі прыніжаліся па свайму паходжанню. Так Іван Грозны выводзіў свой род ад брата рымскага імператара Аўгуста – Пруса, ад якога ў чацвёртай ступені паходзіў Рурык, ад гэтага Пруса атрымала сваю назву і Прусія. Зразумела, што такая пазіцыя ў Вялікім княстве Літоўскім не магла застацца без адказу. Тым больш, што ў 1561 годзе дзяржава ўступіла ў Лівонскую вайну і пагроза страты беларускіх зямель стала рэальнасцю. У гэты крытычны момант беларуска-літоўскія летапісы павінны былі даказаць гістарычныя правы на беларускія землі. Такім чынам, перад аўтарам «Хронікі Вялікага княства Літоўскага і Жамойцкага» стаяла нялёгкая задача – паказаць гісторыю паходжання літоўцаў, гісторыю паходжання літоўскай княжацкай дынастыі. І ён пераносіць пачатак дзеяння ў глыбокую старажытнасць, у эпоху рымскага імператара Нерона і нават яшчэ больш раней. Генеалогія літоўскіх князей звязвае вядомыя імёны Гедыміна і Міндаўга з іх міфічнымі продкамі, якія праз легендарнага Палемона і Нерона даходзяць аж да рымскага імператара Аўгуста. Так, «Хроніка» пачынаецца 5526 годам ад сатварэння свету, перыядам праўлення імператара Аўгуста, які валодаў не толькі Рымам, але і ўсім светам, у гэтыя часы нарадзіўся сын Божы, далей ідуць часы імператара Тыберыя, калі Хрыстос быў распяты, пасля Тыберыя імператарам быў Гай, потым Клаўдый і ўрэшце ягоны сын Нерон. Так характэрызуе аўтар «Хронікі» імператара Нерона: «...по Клавдии царствовал сын его Нерон, которыи же Нерон был пан окрутныи а невъставичныи, власную матку свою и докторя своего наивышьшого своею рукою забил без кождое причины о смерьть приправил, и неколко крот мѣсто Римское казал запаливати, а ни для чого, толко для того, яж бы ся тому дивовал, а потеху с того мевал» [4, с.128]. Сваёй жорсткасцю гэты дэспат навёў такі вялікі жах на рымлян, што многія былі вымушаны ўцякаць з Рыму, ратуючы сваё жыццё і набытак. Адзін з патрыцыяў – Палемон, «которыи же цесару Нерону был кровныи», разам з роднымі і падданымі, сабраўшы 500 чалавек «шляхты» і ўзяўшы астранома, выйшаў з Рыму ў пошуках больш бяспечных земляў. Праз пэўны час рымскія «эмігранты,» абагнуўшы Еўропу, увайшлі ў вусце Нёмана, падняліся ўверх па цячэнню і знайшлі тут «горы высокие и на оных горах равнины великие, дубровы роскошные и розмаитые офитости наполненых розного рожаю звереи...» [4, с.128]. Упадабаўшы гэтыя мясціны, пасяліліся тут выхадцы з Рыму і «почали розмноживатися». Зямлю гэтую назвалі яны «словеньским языком – Побережная земля, а литовьским языком – Жемоитская» [4, с.128]. У далейшым выкладзе летапісу падзея змяняецца другой падзеяй, а адзін князь – другім. Так паступова апавяданне па гісторыі Літвы даводзіцца да

часоў праўлення князя Гедыміна. Такім чынам, бачым, што ў аснову «Хронікі» пакладзена легенда аб паходжанні дынастыі літоўскіх князей ад рымскага патрыцыя Палемона, а літоўскага народа – ад старажытных рымлян. Ствараючы даўнюю гісторыю Літвы, аўтар імкнуўся паказаць і даказаць знатнасць і высакароднасць паходжання літоўцаў і іх князей, а гэтым самым узвялічыць сваю дзяржаву, свой народ у вачах суседзяў і ўсёй Еўропы. Як адзначае польская даследчыца Э. Куліцка: «Тэорыя аб рымскіх продках узносіла ліцвінаў над іншымі народамі, цешыла іх нацыянальны гонар, асабліва ў канфлікце з Польшчай, і па сваёй ідэе была антыпольскай» [2, с.7].

Дзеля таго каб гэтая тэорыя мела больш праўдападобны выгляд, аўтар «Хронікі» выкарыстаў таксама шэраг абгрунтаванняў. Саму назву «Літва» ён выводзіць ад лацінскага **літуос*, дае наступнае тлумачэнне: «...люди тыи, што за Велею посели, игрывали на трубах дубасных, и прозвал тот Кернус берег по вълоску, гдѣ ся люди его множать *литус*, а труба, што на них играють, – *туба.* И дал имя тым людем своим по-латине, зложивши берег – Литус а труба – Туба, и дал им имя *Литустуба.* То пак простые люди не вмѣли звати по-латине и почали звати *Литва*...» [4, с.129]. Таксама імёны міфічных літоўскіх князей атрымліваюць лацінскія канчаткі –is, –as, –us: Кунас, Кернус, Кгірус, Трабус, Голшыс і іншыя. Гэта своеасаблівыя аргументы ad majorem sui civitatis gloriam. Бо неабходна было ўсталяваць непарушныя сувязі Літвы з антычным Рымам, а адсюль і сувязь літоўскіх князей з рымскімі патрыцыямі. Дзеля гэтага аўтар летапісу і выкарыстоўвае адпаведныя аксэсуары: як быццам бы самі імёны князей выяўляюць старажытнае, а гэта значыла высакароднае паходжанне.

Акрамя легенды аб рымскім паходжанні літоўцаў, у беларуска-літоўскіх летапісах быў выкарыстаны і шэраг іншых антычных матываў. «Хроніка Вялікага княства Літоўскага і Жамойцкага» заканчваецца апавяданнем пра заснаванне Гедымінам Вільні. Увагу прыцягвае апісанне прарочага сну Гедыміна, калі вялікаму князю прыйшлося заначаваць пасля палявання каля Туравай гары: «И спечи ему там сон видел, што ж на горе, которую зывали Крывая, а тепер Лысая, стоить волък желѣзныи великии, а в нем ревуть, як бы сто вильков. И очутилъся от сна своего и молвит ворожбиту своему, именем Лидзеику... И тот Лидзѣико молвить господару: «Княже, волк великии желѣзныи знаменуеть – город столечныи тут будеть, а што в нем внутры ревуть, то слава его будеть слынути на весь свѣть... и наречеть имя тым городом Вилня...» [4, с.153]. Уважна разглядаючы тэкст гэтага ўрыўку, можна ўбачыць рысы апавяданняў з цыклу пра заснаванне сталіц. Такога тыпу апавяданні трапляліся ў той час у гістарычных кнігах тыпу хранографаў. Так, у Хранографе заходнярускай рэдакцыі XVI ст. мы знаходзім «Апавяданне пра Трою». Яго пачатак аб заснаванні Троі вельмі нагадвае ўрывак са сном Гедыміна. Знешнія рамкі абодвух урыўкаў па сутнасці тыя ж самыя: апісваецца паляванне князей на тых месцах, якія ім вельмі падабаюцца і заахвочваюць для заснавання

гарадоў, на гэтых месцах абодва князі асновываюць гарады, прычым у «Аповесці пра Трою» горад называецца ад імя князя Троіна; таксама і форма прарочага сну выкарыстоўваецца ў абодвух урыўках для перадачы важнай інфармацыі. Схожасць адзначаецца нават у дэталях апісання, у выкарыстанні тых жа самых шаблонавых формул.

Прыкметным з'яўляецца таксама апавяданне пра Біруту, якое змяшчаецца ў беларуска-літоўскіх летапісах перад паведамленнем пра князей Альгерда і Кейстута. Летапіс сведчыць: «И пануючы Кестутю на Троцэх и на всеи земли Жомоитской, и вслышал он дѣвку на Полонъдзе, именем Бируту, котороя ж дѣвка богом своим подлуг обычаю поганского пошлюбила чыстость ховати, а сама была хвалена от людеи за богиню. И прыехал там князь Кестути сам, и сподобалася ему вельми, иж была вельми красна тая дѣвка и розумна, и просил ее, абы ему была малжонкою, и она не хотела прызволити, и отказала ему, иж «я пошлюбила богом своим чыстость ховати до жывота своего». И князь Кестутеи взял ее моцно с того места и провадил ее до стольца у великои почесности до Троков. И обославшы братю свою, учынил великое весэле з братею своею и понял тую панну Бируту собѣ за жону» [4, с.154]. Само апавяданне гэтага эпізоду і сам тып Біруты, якая яшчэ не будучы хрысціянкай, прысвяціла сваё жыцце богу, нагадвае нам хранаграфічнае «Сказанне пра сівіл», якое бытавала ў XVI ст. на беларускіх землях. У гэтым «Сказанні» аўтар павядамляе пра старжытную «Делфицу сибилю», якую цар Атрэй хацеў зрабіць сваёю жонкай, але яна яму адказала. У іншых месцах характарыстыка старажытных сівіл вельмі нагадвае Біруту: «мѣли хуть сердечную ку Богу а чистост миловали, хотяй поганки были», «пророчествовали про Христа хотя онѣ поганки были, а для того что онѣ в чистотѣ были» [3, с.69, 75]. Характэрна, што і гэтае апавяданне звязана з Траянскім цыклам, хоць і апасрэдавана, так сівіла Дэльфіка, якую хацеў пашлюбіць Атрэй, была звязана з Трояй – яна прарочыла аб яе разбурэнні.

Такім чынам, бачым, што ў летапісах ужо другі раз выкарыстоўваюцца хранграфічныя звесткі, звязаныя са старжытнасцю, прычым абодва звяртанні звязаны з матывамі Троі. Так у беларуска-літоўскіх летапісах прасочваецца тэндэнцыя звязваць літоўскую дынастыю князей не толькі з імператарам Аўгустам, праз Нерона і ягонага сваяка Палемона, але і з больш ранняй класічнай традыцыяй.

Звяртанне летапісцаў да антычных матываў насіла вельмі прагматычны характар, яно выкарыстоўвалася з канкрэтнай мэтай – падмацаваць той або іншы довад летапісца аўтарытэтам. Чым больш летапісец сягаў у глыб стагоддзяў, тым больш аўтарытэтнымі станавіліся ягоныя запісы. Так, па словах вядомага рускага даследчыка А.Х.Гарфункеля, «антычнасць і антычная традыцыя іграе ролю пазагістарычнага і пазачасовага аўтарытэту» [1, с.6]. Апеляцыя да антычнай спадчыны была адным са спосабаў звароту да традыцый, да папярэдняга культурна-філасофскага

вопыту. Гэта не было простым запазычаннем, а выступала як канкрэтна-гістарычная форма духоўнай творчасці.

Ñï³ñ ë³ò àðà òóðû

1. Горфункель А.Х. Полемика вокруг античного наследия в эпоху Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. – М., 1984.

2. Kulicka E. Legenda o rzymskim pochodzeniu litwinow i jej stosunek do mitu sarmackiego // Przeglad historyczny. – №1. – 1980.

3. Перетцъ В.Н. Отчётъ объ экскурсіи Семинария руской филологіи. – Спб, 1913.

4. Полное собрание русских летописей. – Т.35. Летописи белорусско-литовские. – М.: Наука, 1980.

Â.À.Êîðîòåëüùèêîâà *(Ãðîäíî)*

À í òè× í àß è ÑÐÅÄ í ÅÂÅÊ î ÂÀß Ê Î í ÖÅ Ï ÖÈß ÂÐÅ Ì Å í È Â ËÈÐÈÊÅ À.Ñ. Ï ÓØ ÊÈ í À

Данная работа предполагает рассмотрение того, как в ранней романтической лирике А.С.Пушкина воплощаются основные исторически сложившиеся концепции времени. Под первичными и основными концепциями времени мы понимаем античную и средневековую модели временного устройства мира, получившие свое название по эпохам, в которые они возникли.

Время в восприятии древних греков и римлян представляет собой круг, бесконечное повторение природных циклов; жизнь человека воспринимается по аналогии с жизнью природы. Налицо также отождествление начала и конца, представление о вечном мировом кругообороте. Жизненная ориентация человека Средневековья кардинально противоположна: мир видится ему конечным; история человечества проходит путь от сотворения мира Творцом к концу. Христианство принесло новую концепцию времени, которую можно назвать линейным финализмом: все события уникальны и невозвратны, время, история движется к своему завершению.

Любая временная концепция представляет собой триаду: она включает в себя то, что было (прошлое), что есть (настоящее) и что будет (будущее). В зависимости от концепции элементы триады наделяются различными ценностными статусами. Так, настоящее в восприятии «язычника» античности являет собой праздник жизни, достигнутый идеал; тогда как для средневекового человека настоящее ужасно, ибо несет человеку только страдания и горе.

Выбор образцом для исследования Пушкина не случаен. Пристальный интерес романтиков к проблеме времени уже давно обратил на себя внимание литературоведов, примером чему может служить монография Ф.П.Федорова «Романтический художественный мир: пространство и

время» [4]. Особое отношение ко времени проявляется в общности трактовки и семиотизации категорий времени в творчестве русских романтиков, среди которых Пушкин по праву занимает одну из главенствующих позиций. К тому же, по замечанию В.С.Непомнящего, «у Пушкина-лирика иные отношения с временем, чем у большинства лириков: он не пытается ни победить время, ни освободиться от него, ни вместить его в свое «мгновение» [2, с.193]. И эта особенность его позволяет нам максимально объективно (если это понятие применимо к лирике вообще) выявить концепцию времени, которая характерна для лирики поэта.

В 1814 году молодой Пушкин пишет: «Слушай, юноша любезный, / Вот тебе совет полезный: / Миг блаженства век лови!» («Блаженство») Здесь поэт воплощает романтическую мечту: вечное стремление к счастью, желание растянуть приятные минуты жизни. Жизнь человека конечна, и только мгновения блаженства могут ее скрасить:

Смертный, век твой привиденье:
Счастье резвое лови;
Наслаждайся, наслаждайся...(«Гроб Анакреона»)

За таким представлением Пушкина о счастье стоит сложный мир мечты Батюшкова, образ некоего «укромного уголка», где человека окружают милые его сердцу друзья, где пенится вино, звучат стихи:

Тот вечно молод, кто поет
Любовь, вино, Эрота («В.Л.Пушкину»).

Мирок этот гармоничен, он тесен и замкнут, боится вмешательства посторонних. В поэзии Пушкина также появляется образ замкнутого времени-пространства – Городок, «в глуши мирный кров», где поэт «дни ведет смиренно» («Мечтатель»), где «в спокойствии златом течет век беспечный» («К Пущину»). Перед нами картина безоблачного счастья в настоящем, которое настолько хорошо, что поэт не задумывается о будущем, а пытается получить максимальное удовольствие от пребывания в этом мире мечты, где «век мой тих, как ясный день», где

Счастливый самим собою,
Не жажду горы серебра,
Не знаю завтра, ни вчера,
Доволен скромною судьбою... («Послание к Юдину»)

Это характерно, в первую очередь, для лицейской лирики поэта и именно время Лицея, несомненно, останется для Пушкина навсегда лучшим в его жизни.

Однако, как замечает А.А.Смирнов, «в лицейский период приобщение к системе ценностей эпикурейско-анакреонтического идеала носило принципиально игровой, лишенный сколько-нибудь серьезных оснований характер» [3, с.50]. Но ведь Пушкин в дальнейшем сохранил стремление к умеренности, «золотой середине», презрение к деньгам, что характерно для многопланового эпикурейского идеала. Не случайно и стремление к покою в поздней лирике поэта:

На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля –
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Как видим, в раннем лицейском творчестве Пушкин придерживается античной концепции времени с ее прославлением настоящего, с ее жизнеутверждающим оптимизмом. Особенно заметно это в стихотворении «Я помню чудное мгновенье», которое, по мнению Ф.П.Федорова, классически воплощает раннеромантическую пространственно-временную концепцию, опирающуюся на античную модель мироустройства: «Мир пушкинского стихотворения совершенно определенно трехфазен: «Золотой век» давнопрошедшего – «мрак», «Железный век» прошедшего – «Золотой век» настоящего» [4, с.162]. Перед нами идеальное настоящее, которое в духе античной временной концепции тождественно такому же идеальному давнопрошедшему, олицетворяющему собой «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь».

Но такие случаи восхваления настоящего со временем становятся все более редки, и в отношении настоящего чаще употребляется синоним «Железный век»; что характерно уже для средневековой концепции, опирающейся на христианскую философию с ее линейным финалистским взглядом на историю, которая движется от прекрасного прошлого через «мрак» настоящего к прекрасному будущему, воссоединению с мировым абсолютом. Поэт понимает, что «времен река» неумолима: «Все чередой идет определенной, / Всему пора, всему свой миг» («К Каверину»). Время необратимо и остается лишь мечта и воспоминание, чтобы вернуться к тому, «что было и не будет вновь» («В альбом Пущину»).

Как невозвратная струя
Блестит, бежит и исчезает –
Так жизни время убегает...
(«Пока супруг тебя, красавицу младую»)

Человек на земле «дышит недолгий век» («Подражание Корану»), «им властвует мгновенье» («19 октября», 1825). И все чаще элегическая тоска по прекрасному прошлому, «что сердцу мило» («Погасло дневное светило»), все чаще обращение к воспоминанию о прежних «золотых днях»:

Где с первой юностью младенчество сливалось
И где взлелеянный природой и мечтой
Я знал поэзию, веселость и покой («Царское Село»).

Но где же вы, минуты умиленья,
Младых надежд, сердечной тишины?
Где прежний жар и слезы вдохновенья?
Придите вновь, года моей весны!
(«Мне вас не жаль, года моей весны»)

«Настоящее уныло», лишь воспоминание приносит мгновенья счастия:

Печальный, снова пламенею
Воспоминаньем прежних дней («Денису Давыдову»).

Воспоминания о лучших лицейских годах помогают преодолеть печаль и одиночество. Действительно, что еще может ожидать человека в настоящем, коме горестей и утрат? «Наш век – торгаш; в сей век железный / Без денег и свободы нет» («Разговор книгопродавца с поэтом»), – горестно замечает поэт.

На смену раннеромантическому восторженно-оптимистическому мировосприятию приходит пессимизм во взгляде на будущее мира, особенно заметно это в лирике Баратынского, который закономерно выводит из неидеального настоящего ужасное будущее, рисуя картины гибели человечества («Последняя смерть»). Пушкин же, напротив, постоянно устремлен в будущее, верит в него:

Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет;
Что пройдет, то будет мило («Если жизнь тебя обманет»).

Даже осознавая, что будущее не безоблачно: «Сулит мне труд и горе / Грядущего волнуемое море» («Безумных лет угасшее веселье») – лирический герой Пушкина хочет жить ради «наслаждений меж горестей, забот и треволненья».

Может показаться странным, что при постулировании эсхатологии средневековой концепции времени мы говорим об устремленности в будущее и оптимизме. Но, как пишет А.Я.Гуревич, «история, согласно ее христианскому истолкованию, имеет направление, она развертывается по предустановленному плану и движется к концу, в котором жизнь земная сольется с жизнью неземной. Идея о подобном завершении истории в боге не могла не служить существенным противовесом пессимистическим воззрениям. Страх перед концом мира смешивался и переплетался с надеждами на искупление и достижение царства божьего» [1, с.163].

Как видим, в творчестве Пушкина сменяют друг друга две концепции времени: античная и средневековая. Первая особенно характерна для раннего периода творчества поэта и обусловлена, во многом, подражанием эпикурейской лирике Батюшкова. Ко второй модели поэт приходит в процессе становления творчества, изменения жизненных установок.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Гуревич А.Я. Что есть время? // Вопросы литературы. – 1968. – №11. – С.151–173.

2. Непомнящий В.С. Из набросков о лирике Пушкина. Время в его поэтике // Московский пушкинист. – 4. – М., 1997. – С.191–197.

3. Смирнов А.А. Ценностный статус лирического «я» в романтической поэзии А.С.Пушкина 1820–х годов // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики: сб.науч.тр. – Тверь, 1992. – С.48–55.

4. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988.

Í .Ñ.Êîñòåíêî *(Ãîìåëü)*

ÁÈÁËÅÉÑÊÈÉ ÏËÀÑÒ « Ì ÀËÛÕ ÏÐÎÐÎ×ÅÑÊÈÕ ÊÍÈÃ» Ó. ÁËÅÉÊÀ

«Малые пророческие книги» – внутренний цикл, условно выделяемый исследователями из общего числа «пророческих книг» (Prophecies) У.Блейка – открывают в творчестве автора период, когда он пытается создать подобный библейскому мифологический эпос, в котором освещались бы события сотворения мира, грехопадения, страдания человечества и, наконец, его восстановление и освобождение.

У.Блейк на протяжении всей жизни изучал Библию, вначале по переводам, а затем на языках оригинала и в интерпретациях Мильтона, Рафаэля, Дюрера, Микеланджело и Джулио Романо. Поэтому несомненно наличие интертекстуальных связей с Библией как в заглавии, композиции, структуре, так и в содержании «малых пророческих книг».

Традиционно к «малым пророческим книгам» относят «Книгу Уризена», «Книгу Ахания», «Книгу Лоса» и «Песню Лоса».

«Книга Уризена» или, точнее, «Первая книга Уризена» вышла в 1794 году. Аллюзийное заглавие и определение жанра (пророчество) ориентирует читателя на восприятие книги как книги библейского пророка. Кроме того, «Первая книга Уризена» соотносится с «Первой книгой Моисея», то есть библейской книгой Бытия. Английское слово «Genesis» (дословно – «происхождение») более точно передает суть данной книги и проясняет намерения Блейка поведать о сотворении мира. Уризен, изображаемый на гравюрах Блейка со скрижалями закона, также соотносится с образом Моисея.

В системе созданных Блейком «эмблематических персонажей» Уризен рассматривается как сила разума, порядка, закона, противостоящая воображению, подавляющая творческое начало, и потому как сила негативная, сила отрицания.

Уризен – божество, отринутое вечностью и желающее установить свои законы. История Уризена базируется, главным образом, на иудеохристианском мифе о грехопадении. Блейк полагал, что главная ошибка в христианском мифе – это повествование о Грехопадении Человека по причине того, что он вкусил плод с древа двойственности, древа познания добра и зла. Блейк отвергает идею грехопадения и пытается преодолеть его последствия в своей работе. Соответствующим образом Блейк излагает в «Книге Уризена» историю данной ошибки и называет Уризена богом этой ошибки. Уризен – падшее божество, бог падения, бог, который увековечивает падение через свою «Сеть Религии». Уризен падает, потому что не понимает спонтанной жизни в вечности. Ему хочется установить порядок с помощью «одного царя, одного Бога, одного Закона».

Сознанию Уризена присущи символы книги, скрижалей закона и скалы. Среди иллюстраций Блейка к «Книге Уризена» есть изображение дерева, лишенного листьев, место которых занимают буквы. Дерево – традиционная метафора книги, это прежде всего древо познания. В «Книге Ахания» Блейк утверждает, что дерево Уризена есть древо тайны, «ужасное растение». «Корни тайны» прорастают из бесплодной скалы Уризена, из-под его пяты. Таким образом, древо является осью мира Уризена.

«Книга Уризена» завершается словами: «вокруг катил волны соленый океан» – библейская аллюзия, связанная с образом Мертвого моря после разрушения Содома и Гоморры.

В «Книге Ахания», которая считается своеобразной парафразой Исхода, возникают образы Египта, горы Синай, Аравии, Азии в целом. С образом Египта связаны пятьсот лет скитаний по Земле; гора Синай – это упавшая на Землю скала Уризена. На «вечном Дубе», подобно Христу, распят Фузон, дух огня, порождение Уризена, который, как и Орк, восстает против отцовской тирании. Ахания же символизирует душу Уризена, отделенную от его тела и плачущую в одиночестве.

В «Книге Лоса» вновь появляется символ вечного Дуба. В «Песне Лоса» упоминаются Адам, стояший посреди Эдема, Ной на горе Арарат, возникают образы Иудеи, Иерусалима, Халдеи. В данной книге совершается падение Лоса. По замыслу Блейка, Лос должен был пасть, дабы восстать, чтобы его бытие соответствовало извечному циклу «Единство–Падение–Восстановление». Из зла и пустой пучины мира Уризена Лос должен извлечь топливо, которое можно будет возжечь в Последний День.

Апокалиптическая точка зрения, присушая Блейку, обусловила появление в «малых пророческих книгах» образов-символов Откровения: помимо символического числа «семь», в поэмах встречаются «трубный звук», образы льва и тельца, агнца и змия, наименования драгоценных камней и металлов (в частности, упоминается о том, что Книга Уризена сделана из железа и меди, а Молот Лоса из адаманта).

Картина мира в «малых пророческих книгах» весьма динамична: образы пустоты, пучины, «душераздираюшего вакуума», «каменного пустынного хаоса» сменяются образами «бесконечного океана», «водами» и «облаками», те, в свою очередь, – образами «огненного пламени», «горящего огня». В поэмах часто упоминаются «громы» и «землетрясения», что в библейском контексте становится метафорой предупреждения, гнева и наказания.

В «малых пророческих книгах» Блейк осушествил часть своего замысла мифологической эпопеи, описав события сотворения мира, падения и исхода Уризена из Египта во Францию времен Людовика XVI. В поздних поэмах Блейк поведает о грядуших событиях – освобождении и восстановлении человечества.

Ê.².Ëåöêà *(Ãðîäíà)*

ÐÎÄÍÀÑÍÛß ÐÀÌÀÍÒÛÇÌÓ ÒÝÍÄÝÍÖÛ² ¡ ¡ ¡¡¡ËÀÖ² ÍÀÌ Î ¡¡ÍÛÕ ÏÀÝÌÀÕßÍÀ Â²ÑË²ÖÊÀÃÀ ² ßÍÀ ¡¡ÐÀÄÂÀÍÀ: ÒÛ ÏÀËÀÃ²× ÍÛ ÀÑÏÅÊÒ¡¡

Перш чым прыступіць да вырашэння ўпершыню ўзнятай намі праблемы, узнікае неабходнасць абгрунтаваць правамернасць пастаноўкі самой тэмы дадзенага даследавання. Адзначым, што ў падыходзе да прынцыпу навуковага асэнсавання рамантычнага кірунку як цэласнай мастацкай сістэмы, што склалася ў першай палове XIX стагоддзя, вызначыліся два пункты гледжання – гістарычны і тыпалагічны. Некаторыя даследчыкі лічаць магчымым толькі канкрэтна-гістарычнае вывучэнне рамантызму, які спарадзілі ў Еўропе пэўныя грамадскія ўмовы. Разгляд згаданай мастацкай з’явы ў тыпалагічным аспекце, па меркаванню гэтых вучоных, значыцца недапушчальным і нават метадалагічна памылковым. І тым не менш тыпалагічнае даследаванне рамантызму XIX стагоддзя таксама прыцягвае ўвагу іншых навукоўцаў. Гэтыя даследчыкі, зусім не выключаючы гістарычнага вывучэння рамантычнага кірунку, разам з тым глядзяць значна шырэй на дадзеную мастацкую з’яву, якая не ўкладваецца ў вузкачасовыя рамкі. Такі погляд справядліва выказвае, напрыклад, вядомы расійскі вучоны А.М.Сакалоў, паводле якога, тыпалагічнае даследаванне не павінна адрывацца ад гістарычнай глебы. У прыватнасці, ён піша: «Тыпалогія дапамагае раскрыць агульныя заканамернасці ўзнікнення, развіцця, распаду з’явы, якая вывучаецца» [1, с. 12]. І яшчэ: «Да рамантычнага кірунку не было і не магло быць рамантычнага мастацкага метаду. Гэта не выключае ўзнікнення ў мастацтве такіх з’яў, якія падрыхтавалі сабою рамантызм (перадрамантызм, некаторыя плыні ў мастацтве Рэнесансу і сярэдніх вякоў» [1, с. 33]. Пра неабходнасць даследавання рамантычнага кірунку не толькі ў гістарычным, але і ў тыпалагічным аспекце выказваюцца і іншыя вучоныя. Падобнага прынцыпу прытрымліваецца і аўтар дадзенага артыкула.

Паспрабуем адшукаць тыпалагічна роднасныя рамантызму тэндэнцыі на матэрыяле некаторых лацінамоўных паэм Яна Вісліцкага і Яна Радвана – паэтаў-новалаціністаў Вялікага княства Літоўскага першай паловы XVI стагоддзя. Такая пастаноўка праблемы абумоўлена тым, што іх паэзія, як і творчасць іншых пісьменнікаў старабеларускай літаратуры, служыць у пэўнай ступені асноваю для пошуку вытокаў і вызначэння генетычных каранёў рамантызму літаратуры Беларусі XIX стагоддзя. Вырашэнне гэтага пытання пачнем з духоўных вершаў Яна Вісліцкага, якія напісаны ў форме малітвы, звернутай да Божай Маці. «Паэтычныя малітвы да Багародзіцы, – як адзначае Ж.Некрашэвіч-Кароткая, – шырока прадстаўлены ў творчасці паэтаў кракаўскай суполкі, на чале якой стаяў прафесар Ягелонскага універсітэта Павел Русін з Кросна» [2, с. 44]. Гэты

вучоны і паэт, пра якога згадвае даследчыца, вядомы на сённяшні дзень як аўтар двух марыялагічных вершаў: «Hymnus extemporaneus ad divam Virginem Mariam» («Гімн-экспромт да Боскай Панны Марыі», 1509) і «Elegiacum … ad Virginem Mariam pro saevissima peste abigenda» («Элегічны пентаметр… да Боскай Панны Марыі з просьбаю аб адвядзенні страшэннай чумы», 1515). Заўважым, што першы з названых твораў па сваёй танальнасці і вобразнасці вельмі сугучны рамантычнай настраёвасці:

Virgo, quae caeli rutilum corusci
Diceris sidus, rapidique stella
Aequoris fulgens, pariterque gratae
Aura salutis [3, p.59]

Панна, залатое сузор'е неба,
Ты для нас — спагады цудоўны светач,
Над вадой імклівага мора ззяеш
Зоркаю яснай*

Да другога верша Паўла Русіна з Кросна цесна прымыкае па сваёй тэматыцы асобная марыялагічная «Elegia ad deiparam Virginem Mariam pro sedanda peste» («Элегія да Багародзіцы Панны Марыі аб утаймаванні чумы») Яна Вісліцкага. Дадзеныя марыялагічныя творы дапаўняюць духоўныя вершы Міколы Гусоўскага «Ad divam Annam precatio» («Малітва да святой Ганны»), «De fama in ecclesia Sancti Laurentii in Damaso temere exorta» («Пра чутку, што нечакана ўзнікла ў касцёле святога Лаўрэнція ў Дамасе») і «Ad divum Sebastianum» («Да святога Себасцьяна»). Аднак, калі гаварыць пра эпічныя вершаваныя творы, то сярод іх найперш вылучаецца паэма Яна Вісліцкага «Belli Pruteni tres libelli» («Пруская вайна», 1516). Не пазбаўленая ў пэўных эпізодах рэлігійнага гучання, яна, як вядома, апісвае галоўным чынам знакамітую Грунвальдскую бітву 1410 года, у якой аб'яднаныя сілы войск Польскага каралеўства і Вялікага княства Літоўскага атрымалі перамогу над крыжакамі. Як і ў пісьмовай славеснасці Беларусі папярэдніх стагоддзяў, так і ў паэме «Пруская вайна» Яна Вісліцкага, мы знаходзім многае з таго, што пазней прыцягвала ўвагу рамантыкаў не толькі беларускай, але і іншых літаратур свету (узнёслая паэтызацыя радзімы, воінскага подзвігу, узвелічэнне гераічнага мінулага народа і г.д.). Акрамя таго, паэма змяшчае багаты і цікавы матэрыял для пошуку і вызначэння тыпалагічна роднасных рамантызму тэндэнцый. Яны перш за ўсё выяўляюцца ў намеры і жаданні аўтара твора «Famae decus virentis almum // Tam partio renovabit orbi» [3, p.172] («ў краі родным уваскрэсіць // Гонар вялікі нязгаснай славы»). Сапраўды, Ян Вісліцкі ўзнаўляе і ўзвялічвае гістарычныя падзеі вайны і разам з тым паказвае веліч і славу знакамітых дзеячаў тых далёкіх часоў. Так, першая частка паэмы «Пруская вайна» пачынаецца з велічна-касмічнага ўслаўлення «караля не-

* Тут і далей пераклады з лацінскай мовы Ж.Некрашэвіч-Кароткай.

адольнага» Жыгімонта Старога, — пераемніка гераічных спраў і дзеяў свайго «мужнага продка» Уладзіслава-Ягайлы:

Felix astrigeri veniens de cardine mundi
Fama trucis nimium, Rex invictissime, belli
Sanguineo reboat multum madefacta triumpho
Fortis avi tollendo tui ad fastigia caeli… [3, p.173]

Слаўная чутка, прыйшоўшы ад зорнага полюса свету,
Аб надзвычайна суровай вайне, о кароль неадольны,
Гучна з крывавым трыумфам азвалася, каб узвялічыць
Подзвігі мужнага продка твайго аж да самых нябёсаў.

Роднасныя рамантызму тэндэнцыі маюць месца ў паэтычнай малітве да Багародзіцы, дзе аўтар спярша прыпадабняе сваю творчую дзейнасць да ўмоўнага плавання марскога падарожніка, які гатовы поўнасцю аддаць сябе на волю воднай стыхіі:

Immensum cuius pelagus mea cymba secare
Gestit et aeoliis audet se credere ventis
Expers remigii, Neptune, tuis mea lymphis
Vela dabo laetus, conscedens Tiphys in aequor [3, p.177]

Цымба мая выпраўляецца сёння ў бясконцае мора,
Вёслаў не маючы, і эалійскім вятрам хуткакрылым
Хоча даверыцца; я аддаю свае ветразі водам
Бурным тваім, о, Няптун, і, як Тыфіс, кіруюся ў мора…

Нагадаем, што вобразы марскога вандроўніка (падарожніка, весляра ці плыўца), мора, карабля, ветразя і, нарэшце, жаданага берага, якія даволі часта сустракаюцца ў паэме і праецыруюцца на жыццёвыя рэаліі, вельмі распаўсюджаны ў літаратуры Беларусі эпохі рамантызму і пазнейшых часоў. Тыпалагічна сугучная рамантычнай паэтыцы характарыстыка Панны Марыі, якая, паводле Яна Вісліцкага, уяўляе сабою «clarissima ianua caeli // Ac vatum manans indeficiensque fluentum…» [3, p.177] («чыстага неба цудоўны пачатак, а для паэтаў убогіх натхнення струмень невычэрпны!»). Немалаважны і той факт, што ў гэтым творы «адбылося цудоўнае функцыянальнае змяшэнне Багародзіцы з Музай як абаронцай і памочніцай паэтаў» [2, с. 45]. Аўтар паэмы «Пруская вайна», як і яго сучаснікі, паказвае прыгажосць і багацце сваёй радзімы, якая ахоплівае вялікія абшары зямлі ў межах тагачаснай дзяржавы:

Est locus umbrosis celeberrimus undique silvis
Imperio Scythicos late protensus ad agros
Frugiferis revirens pratis et abundus inhaustu [3, p. 183]

Ёсць нязведаны край, што слаўны сваімі лясамі,
Ён уладанні шырока раскінуў да скіфскіх надзелаў;
Плодны, квітнее лугамі, цячэ ў ім струмень меданосны…

Акрамя таго, у гэтым краі, па словах паэта, «feta paludibus atque rigentia silvis…» [3, p.190] («багата балотаў, дзе высяцца цёмныя пушчы…»), што ўказвае на мясцовы ландшафт і каларыт, які найбольш прыцягальным аказаўся для пісьменнікаў-рамантыкаў.

Нямала тыпалагічна роднасных рамантызму тэндэнцый змяшчаюць у паэме «Пруская вайна» Яна Вісліцкага апісанні бітваў, якія вялі з крыжакамі войскі народаў Вялікага княства Літоўскага і Польскай Кароны. Пра набліжанасць да рамантычнага стылю гэтага твора сведчыць ужо тое, што яго аўтар, «вельмі шырока карыстаўся прыёмам вуснай перадачы гістарычных фактаў. Адсюль, – як заўважыў В.І.Дарашкевіч, – народная традыцыя паказу Грунвальдскага бою набыла ў паэме значную вагу» [4, с.115]. Іншыя даследчыкі больш канкрэтызавана вызначаюць сувязь гэтага твора з фальклорам. «У асноўным, аднак, – як лічыць .Я.І.Парэцкі, – у кнізе пануе дух народнага падання, блізкага да песні гусляра» [5, с.37]. Не маючы магчымасці і не бачачы неабходнасці даваць падрабязны аналіз усіх эпізодаў Грунвальдскай бітвы, разгледзім толькі два паэтычныя фрагменты, якія ўзнаўляюць самыя цікавыя і найбольш характэрныя моманты ваеннай баталістыкі. Адначасова заўважым, што масавыя сцэны, асабліва ваенныя, паказваць у паэзіі, як вядома, даволі цяжка. Так, у паэме «Пруская вайна» Яна Вісліцкага мы знаходзім такія вершаваныя радкі:

Undique concurrunt acies, fluit undique sanguis;
Hi pereunt iaculis, illi stridentibus hastis
Succumbunt, animasque suas sub Tartara mittunt.
Saxa volant et tela pluunt per nubila mundi
Ferrea, letiferis iaculis nigrescit et aer
Nec locus est telis in terra; vulnera ferrum
Omne fovent, tonat horrisono Mars guttere saevus,
As si cum tonitru per nubila Juppiter atra
Aut per frondosas, tenebrosa cacumina, silvas [3, p. 192-193]

Войскі сыходзяцца ў сечы, і кроў паўсюдна бруіцца.
Гэтыя гінуць ад дзіды, а тыя – стралою працяты, –
Разам усе яны душы свае адпраўляюць у Тартар.
Свішча каменне, і сыплюцца стрэлы, што лівень, як быццам
З хмары жалезнай на небе, паветра чарнее ад дзідаў,
А на зямлі няма месца для стрэл; застаецца ўся зброя
Ў ранах крывавых. А Марс ненажэрны раве аглушальна, –
Нібы Юпітэр з чорнае хмары грыміць перунамі
Ці завывае ў лясах густалістых, у кронах цяністых.

Страшная і жахлівая карціна бою раскрывае самыя бязлітасныя і жорсткія адносіны паміж людзьмі, якія становяцца ахвярамі ўзаемнага знішчэння. Патокі крыві, якая пераліваецца ў сваім цячэнні, свіст камення, безліч стрэлаў, што нагадваюць лівень, крывавыя раны і г.д. – усе гэтыя малюнкі і вобразы вельмі блізкія да паэтыкі рамантызму. У другім кантэксце падоб-

ную панараму бітвы, якая таксама набывае ўсяленскія маштабы, адлюстроўвае неба. Яго апісанні, што пачынаюцца з летапісных крыніц і знаходзяць прадаўжэнне ў мастацкай творчасці, нярэдка служаць сродкам паказу тых наступстваў ці падзей, якія маюць адбыцца ці адбываюцца на зямлі:

… Comminus ense agitur res, sanguine campus abundat,
Caede natant fossae, tellus maculata cadentium
Corporibus tremit, et liquidus micat ensibus aether.
Tantus sidereos effertur clamor ad orbes
Et belli strepitus… [3, p.197]

Бой рукапашны ідзе, разліваецца поле крывёю,
Поўныя трупаў канавы, трасецца зямля ад падзення
Целаў забітых, ад ганьбы… Адсвечвае яснае неба
Водбліскам зброі жалезнай. Ляціць да вышыняў нябесных
Лямант ды ляскат вайны…

Такая асаблівасць творчай манеры Яна Вісліцкага знайшла ў далейшым апасродкаванае пераасэнсаванне ў рамантычных паэмах Адама Міцкевіча «Grażyna» Powieść litewska («Гражына». Літоўская аповесць) і «Konrad Wallenrod» Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich («Конрад Валенрод». Гістарычная аповесць з часоў літоўскіх і прускіх), якія таксама заснаваны на фактах з гісторыі Вялікага княства Літоўскага і Польскай Кароны і адлюстроўваюць барацьбу з крыжакамі народаў гэтых дзяржаў. Адзначым, што аналагічная сітуацыя, якая дае апісанне бітвы ў вышэйназванай паэме Яна Вісліцкага, выглядае ў міцкевічаўскай «Гражыне» больш канкрэтызаванаю, аднак не страчвае ў цэлым прыкмет рамантычнага стылю:

Dał hasło, chylą majdany do nogi,
Warknęły struny, świsnęła strzał chmura,
«Jezus Maryja! – naprzód, hop, hop, ura!»
Dopeiroż drzewca ułożywszy w toku,
Zewrą się bliżej, pierś na pierś uderzy.
…Swoi i cudzy zmieszani w natłoku,
Zewsząd szczęk razów, wrzask, chrzęsty pancerzy;
Pryskają bronie, lecą hełmy, głowy,
Co miecz oszczędza, druzgocą podkowy [6, s. 39].

Параўнанне паэтычнай фразеалогіі вершаваных фрагментаў, прыведзеных намі вышэй, сведчыць пра тое, што абодва паэты праяўляюць пэўную агульнасць у ідэйна-эстэтычным асвятленні тэмы вайны, якая паўстае як жудасная, але велічная падзея. Сугучныя праявам рамантызму эпізоды Грунвальдскай бітвы, што знайшлі адлюстраванне ў паэме «Пруская вайна» Яна Вісліцкага, непасрэдна лучацца з баявымі подзвігамі народаў, што насялялі Вялікае княства Літоўскае і Польшчу. Сярод іх вылучаюцца сваёй храбрасцю і беларусы: «…Ac albos belli celebres virtute Ruthenos» [3, p.184] («…Беларусіны яшчэ, славутыя мужнасцю ў вой-

нах»). Дарэчы, гэта першы выпадак ужывання дадзенага этноніма ў старажытнай беларускай літаратуры, які прыводзіць В.І.Дарашкевіч у сваім даследаванні [4, с.104].

Не пазбаўлена роднасных рамантызму рысаў постаць Жыгімонта Старога – «караля неадольнага», хоць яго «прысутнасць» у паэме выяўляецца толькі праз шматлікія звароты і згадкі аўтара паэмы. Значна набліжана да рамантычнага стылю гераізацыя вобраза Ягайлы – вялікага князя Літоўскага, што стаў каралём Польшчы. Ён, па словах паэта, «Alter erat virtuteque in orbe Lycaonis ursae…» [3, p.189] («валадар знакаміты», продак … велічны», які «роўных не меў сабе ў мужнасці і ў сіле вайсковай…»), і таму выступае адным з вядучых персанажаў усяго твора. Ваенныя дзеі гэтага героя, якія сімвалізуюць яго адвагу і мужнасць у барацьбе з крыжакамі, нагадваюць магутныя сілы прыроды:

Dum Jagello velut fulmen de nube nigranti
Ense coruscabat cataphractis sub armis
Inter Prutenas acies cuneosque potentes
… Qui modo praecellit clarorum gesta parentum,
Ingenio celebres priscos fortes et in armis
Vincens martiacis cum tot feliciter actis [3, p.202-203]

Сам жа Ягайла між тым, як маланка з пахмурнага неба,
Мечам сваім бліскацеў пад аховаю вояў і зброі
У гушчы магутных кліноў варожага прускага войска
…Пераўзышоў ён далёка бліскучыя подзвігі продкаў,
Талентам перасягнуў сваіх мужных дзядоў знакамітых,
Перамагаючы ў дзеях ваенных на Марсавым полі.

Роднасныя рамантызму тэндэнцыі паступова ўзмацняюцца па меры далейшага ўзвялічвання асобы князя Ягайлы, паказу яго выключнай воінскай доблесці і баявых заслуг:

Es quos Persae, Arabes, Parthi, Graique loquaces
Commemorant, retro huic cedant virtutis honore
Egregii et gestis proceres regesque potentes [3, p.203]
Тыя цары і вяльможы, якіх праслаўляюць арабы,
Персы, парфяне і грэкі шматмоўныя, не дасягаюць
Славы яго надзвычайнай, адвагі і подзвігаў ратных.

Сугучны рамантычнай настраёвасці малітвены зварот Ягайлы да Бога, якога князь літасціва просіць дапамагчы адолець крыжацкае войска і абараніць свой край ад нашэсця знешніх ворагаў. Яшчэ больш набліжаным да рамантычнага светаўспрымання аказваецца дзівоснае відовішча, што нечакана ўзнікла на небе пасля Ягайлавай малітвы:

Ecce inter caeli fastigia candida regi
Praesulis effigies apparuit undique clara
Luce poli circumsaepta et radiantibus astris,
Maestum dulcisono solando gutture regem…[3, p.195]

Раптам з’явілася ў недасягальных нябесных вышынях
Светлая біскупа здань — адусюль яе бачылі добра,
Постаць яго ахіналася ззяннем нябесным і зорным.
Голас чароўны гучаў каралю суцяшэннем у жальбе…

Прыведзеныя намі паэтычныя фрагменты вызначаюць такія тыпалагічна роднасныя рамантызму прыметы, як раптоўнасць дзеяння, незвычайнасць абставін, маштабна-касмічная вобразнасць і г.д. Светлы прывід і чароўны голас ў небе прадстаўляюць тут асобу святога Станіслава, які, паводле зместу паэмы, дапамог войскам Ягайлы і Вітаўта перамагчы крыжакаў. Адначасова заўважым, што вобразы гэтых князёў, якія выступаюць у паэме Вісліцкага носьбітамі патрыятызму і воінскай доблесці, надзелены разам з тым індывідуальнымі рысамі характару. Адзначым, што на фоне постацей некаторых літоўскіх князёў найбольш поўна раскрываюць вобраз князя Вітаўта рамантычныя паэмы «Гражына» і «Конрад Валенрод» Адама Міцкевіча. Як і ў творы Яна Вісліцкага, так і ў міцкевічаўскім паэтычным эпасе, Вітаўт паўстае мужным абаронцам свайго народа і краю, надзяляецца рысамі патрыятызму, які найбольш уласцівы зместу і пафасу рамантычнага твора. З ходам ваенных падзей і жыццёвых абставін герояў паэмы «Пруская вайна» непасрэдна судакранаецца тэма лёсу, якая прыцягвала ўвагу многіх пісьменнікаў-рамантыкаў Беларусі XIX стагоддзя.

Вельмі блізкая да незвычайна рамантычнага ў паэме «Пруская вайна» гераізацыя баявых подзвігаў дзяўчыны Ванды – дачкі князя Крака, якая пасля смерці свайго бацькі «quia virgineo moderamine patria rexit // Iugera, centenos celebris regina per annos…» [3, p.180] («валадарыла спраўна дзявочай рукою ў Айчыне // Тая, што стала славутай на сотні гадоў каралевай»). Ва ўспрыманні паэта гераіня паўстае ваяўніча смелай і мужнай патрыёткай:

…Optima Vanda virago, maris virtute decora,
Marcia Volecorum virgo velut ipsa Camilla,
Quae Latiis Anchisiaden certamine in arvis
Pugnantem bello turbabat saepe cruento,
Aut Tomyris Scythici moderatrix bellica mundi,
Millia quae Cyri prostravit multa tyranni [3, p.180]

…Годная, слаўная Ванда з мужчынскаю доблесцю ў сэрцы,
Ты да адважнай Камілы падобная з племені вольскаў,
Што турбавала нярэдка сваім ваяўнічым нападам
Анхізіяда, які ваяваў тады ў землях лацінаў;
Ці да царыцы Таміры, ваяркі са Скіфскага краю,
Той, што пазнішчыла многія тысячы Кіравай раці.

У дадзенай сувязі трэба адзначыць, што ваенныя дзеі князевай дачкі – дзяўчыны Ванды набылі пэўную аналогію ў баявым подзвігу наваградскай княгіні – галоўнай гераіні паэмы «Гражына» Адама Міцкевіча:

Twarzą podobna i równa z postawy,
Sercem też całym wydĺwała męża.
Igłę, wrzeciono, niewieście zabawy
Gardząc, twardego imała oręża;
Często, myśliwa, na żmudzkim rumaku,
W szorstkim ze skóry niedźwiedziej kirysie,
Spiąwszy na czole białe szpony rysie,
Pośród strzelczego hasała orszaku… [6, s.26]

Розніца толькі ў тым, што князёўна Ванда, адстойваючы дзявочую годнасць і чысціню, перамагае варожае войска, а міцкевічаўская Гражына, што ўзначаліла дружыну і смела павяла яе супраць крыжакаў, гіне, будучы смяртэльна параненаю ў час бою. Акрамя таго, згаданая гераіня Яна Вісліцкага, у адрозненне ад княгіні А.Міцкевіча, пазней канчае жыццё самагубствам па прычыне свайго далейшага нешчаслівага лёсу.

Тыпалагічны аспект даследавання роднасных рамантызму тэндэнцый у паэме «Пруская вайна» можна прасачыць на вобразе беларускай князёўны Соф'і Гальшанскай і вобраза той жа княгіні Гражыны з аднайменнай паэмы А.Міцкевіча. Праўда, у дадзеным выпадку гаворка пойдзе пра мастацкія сродкі, якія садзейнічаюць самай высокай паэтызацыі жаночай прыгажосці ў творах абодвух аўтараў. Благаслаўляючы Соф'ю Гальшанскую на шлюб з князем Ягайлам, пра які ўпамінаецца ў «Хроніцы Быхаўца», гераіня Каміла гаворыць пра адметную і непаўторную красу маладой дзяўчыны:

«…Nympha puellarum pulcherrima, nympha dearum,
Terricolae Zophiam proprio quam nomine dicunt,
Omnes quae priscas heroidas atque puellas
Praestat in oris honore sui et sermonis amati.
Hanc sibi conubio iungam thalamoque dicabo
Et faciam vastum felicem prole per orbem» [3, p.206]

«…Ёсць у мяне чароўная німфа ў краіне русінаў,
Боская німфа – яна прыгажэйшая ў свеце дзяўчына.
Імем адметным – Соф'яй – яе суайчыннікі клічуць,
Перавышае яна гераіняў часоў старажытных
Славай сваёй прыгажосці, выключным яшчэ красамоўствам».

Не менш тыпалагічна роднаснае праявам рамантычнага стылю апісанне гучнага вяселля, якое перададзена паэтычна ўзнёсла, хораша і ўрачыста. Важную ролю пры гэтым адыгрываюць разгорнутыя параўнанні, якія дапаўняюць незвычайнае хараство, вызначаюць этнічнае паходжанне і станоўчыя душэўныя якасці дзяўчыны Соф'і:

Tympana tacta sonant, multi reboant et agyrtes,
Pulsatae referunt voces cythareque fidesque.

Innumerae veniunt turbae veniuntque catervae,
Auro conspicuae nitidis gemmisque decorae
Portantes nuptam praestanti fronte Ruthenam
Ingreditur virgo fatalem candida sedem
Aulaeis Tyrioque rubentem comiter ostro.
Suscipit amplexu teneram Jagello puellam,
Hancque tenens dextra regalem duxit in aulam… [3, p. 209]

Б'юць у тымпаны наўкол, жабракі навіну абвяшчаюць,
Гукі кіфары і ліры разносяцца звонка навокал.
Людзі збіраюцца гуртам бясконцым, вялізным натоўпам.
Дзіўна ўпрыгожаны золатам, ззяе каштоўным каменнем
Світа, што едзе з надзвычай прыгожай нявестай-русінкай.
Дзева цудоўная да залатога стальца падыходзіць,
Што чырванее квяцістым радном з пурпуровай тканіны.
Вось маладую дзяўчыну пяшчотна абняўшы, Ягайла
Моцнай дзясніцай уводзіць яе ў палац каралеўскі…

Незвычайна казачная абстаноўка пануе непасрэдна на самім вяселлі Ягайлы і Соф'і Гальшанскай, пышным убраннем і багаццем выглядае вясельнае застолле. Ва ўяўленні аўтара паэмы паўстае агорнутая завесаю тайны шлюбная ноч ужо сталага па гадах жаніха і маладой нявесты, якія далі свету «дваіх каралёў знакамітых». Як і Соф'я Гальшанская, прывабнаю і непаўторнаю прыгажосцю надзелена галоўная гераіня паэмы «Гражына» Адама Міцкевіча. Праўда, у міцкевічаўскім творы гэтыя рысы абаяльнай жаночай красы знешне прыхаваныя, аднак яны выклікаюць настолькі многа асацыяцый, ад якіх рамантычная вобразнасць не страчваецца, а яшчэ больш пашыраецца і ўзмацняецца:

…Z cór nadniemeńskich pierwsza krasawica,
Zwana Grażyną, czyli piękną księżna;
A chociaż wiekiem od młodej jutrzenki
Pod lat niewieścich schodziła południe,
Oboje: dziewki i matrony wdzięki
Na jednym licu zespoliła cudnie.
Powagą zdziwi, a świeżością znęca:
Zda się, że lato oglądasz przy wiośnie… [6, s.26]

Такім чынам, прааналізаваная намі паэма «Пруская вайна» Яна Вісліцкага аказваецца ў многім тыпалагічна сугучнай мастацкай сістэме рамантызму, які пачаў складвацца ў перыяд яго станаўлення і далейшага развіцця ў літаратуры Беларусі XIX стагоддзя.

Па сваёй тэматыцы і праблематыцы да паэмы «Пруская вайна» Яна Вісліцкага прымыкае паэма «Radivilias, sive de vita et rebus praeclarissime gestis, immortalis memoriae, illustrissimi Principis, Nicolai Radivili…» («Радзі-

віліяда, або Пра жыццё і дзеі, слаўныя подзвігі бессмяротнай памяці найсвятлейшага пана Мікалая Радзівіла…») Яна Радвана, хоць, як лічаць даследчыкі, разуменне дзяржаўнага патрыятызму ў дадзеным выпадку прынцыпова іншае ў параўнанні з папярэднім творам. Аднак, нягледзячы на гэта, абодва творы, акрамя вышэй адзначаных намі рыс падабенства, аб'ядноўвае яшчэ і агульнасць тыпалагічна роднасных рамантызму тэндэнцый. Апошнія заўважаюцца ва ўслаўленні віленскага ваяводы, гетмана Вялікага княства Літоўскага, князя Мікалая Радзівіла («Рудога») – героя Лівонскай вайны. «Узносячы да нябёсаў ваенныя дзеі князя, Радван узвышае тым самым свайго слаўнага суайчынніка, сына старажытнай Літвы, які атрымаў сваю мудрасць ад продкаў» [7, с. 127]. Акцэнтуючы галоўную ўвагу на гэтым вобразе, аўтар твора ўзнаўляе радаслоўную сямейства і акружэння Радзівілаў і, такім чынам, раскрывае гераічныя старонкі сваёй Айчыны — старажытнай Літвы. Як і пазней у рамантыкаў, вобраз Радзімы пад пяром паэта-новалацініста дасягае самай высокай хвалы і прызнання:

Terra potens armis est, & notissima fama,
Hic ubi se latis pandit Lituania campis [8, Л. А зв.]

Непераможны і велічны край, добра ў свеце вядомы, —
Гэта Літва, што шырока раскінула плодныя нівы.

Згадваючы ў паэме «Радзівіліяда» многія народы і ўжываючы тагачасныя этнонімы для іх пазначэння (літоўцы, судзіны, яцвягі, полаўцы, намады і інш.), Ян Радван, пачынаючы з летапіснага Палямона, паслядоўна называе цэлы шэраг імёнаў такіх Вялікіх князёў Літоўскіх, як Эрдзівіл, Міндоўг, Гедымін, Кейстут, Альгерд, Ягайла і, нарэшце, уключае сюды імя Мікалая Радзівіла. Упаўне сугучныя рамантычнаму стылю перададзеныя ў паэме Яна Радвана веліч і хараство роднай прыроды, якая вельмі любоўна і замілавана апета аўтарам:

Hic vitreos amnes sylvarum celsa coronant
Tesqua, decus terris, quae quantum vertice in astra
In Stygios manes tantum radice minantur [8, Л. А 2]

Рэкі празрыстыя тут апярэзваюць гонкія дрэвы
Нашых лясоў, дзе яны верхавінамі нават да зораў,
А каранямі да самых стыгійскіх сутонняў сягаюць.

Праўда, рэкі Днепр, Дзвіна і Нёман, якія знайшлі даволі шырокае мастацкае ўвасабленне ў рамантычнай паэзіі Беларусі XIX стагоддзя, тут адпаведна значацца як Барысфен, Дуна і Хрон, паколькі іх найменні яшчэ перададзены паэтам паводле старажытных гідронімаў, што ўзяты з твораў антычных пісьменнікаў. Аналагічныя падыходы захоўвае аўтар паэмы і да іншых геаграфічных назваў. Што ж тычыцца вобраза лесу, то ён сугучны

рамантызму не толькі самой гіпербалізацыяй, але і ўказаннем на незлічоную множнасць яго нетраў: «…latet magnis ingens opulentia sylvis» [8, Л. А 2] («…у лясах нашых велічных – безліч багацьцяў»).

Абагульняючы зробленыя назіранні, адзначым, што прааналізаваныя намі лацінамоўныя паэмы «Пруская вайна» Яна Вісліцкага і «Радзівіліяда» Яна Радвана, што былі напісаны ў першай палове XVI стагоддзя, прама ці апасродкавана тыпалагічна ў многім блізкія праявам рамантызму. Даследаванне гэтых твораў, якое ў плане ўзнятай праблемы ўпершыню праведзена аўтарам дадзенага артыкула, дало магчымасць адшукаць дасюль невядомыя новыя крыніцы і генетычныя карані рамантычнага кірунку, што пазней узнік на літаратурнай карце Беларусі XIX стагоддзя. Згаданы працэс шмат у чым быў вельмі цесна звязаны з творчасцю Адама Міцкевіча, які з'яўляецца заснавальнікам не толькі польскага, але і ў пэўнай ступені беларускага рамантызму XIX стагоддзя. Аднак гаворачы пра роднасныя рамантызму тэндэнцыі ў творчасці паэтаў-новалацініста ў Яна Вісліцкага і Яна Радвана, мы пры гэтым улічваем своеасаблівасць іх праяўлення і ўказваем на недапушчальнасць іх поўных аналогій з рамантызмам эпохі яго росквіту і спеласці.

Ñï³ñ ë³òàðàòóðû

1. Соколов А.Н. К спорам о романтизме // Проблемы романтизма. Сб. статей. – М.: Искусство, 1967. – С.5-40.

2. Некрашэвіч Жана. У вянок цноты і чысціні // Наша вера. – 2001. – № 1. – С. 44–45.

3. Pauli Crosnensis Rutheni atque Joannis Vicliciensis carmina edidit... Dr Bronislavus Kruczkiewicz. – Cracoviae, 1887.

4. Дорошкевич В.И. Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы. Первая половина XVI в. – Мн.: Наука и техника, 1979.

5. Парэцкі Я.І. Ян Вісліцкі. – Мн.: Універсітэцкае, 1991.

6. Mickiewicz Adam. Dzieła. W XVII tomach. T. II. Poematy. – Warszawa: Spółdzielnia wydawnicza «Czytelnik», 1994.

7. Некрашэвіч Ж.В. Літва, літоўцы, беларусы ў лацінамоўных паэмах Яна Вісліцкага і Яна Радвана // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай. Матэрыялы V Міжнар. навук. канф.: У 3 ч. – Ч.1. – Мн., 2001. – С. 122–127.

8. Radvanus J. Radivilas sive de vita et rebus praeclarissime gestis... Nicolai Radivili... Vilnae, 1588.

Ò.Â.Ôåäîñåâà *(Ì è í ñê)*

ÎÁÐÀÇ ÏÀÍÄÎÐÛ Â ÒÐÀÃÅÄÈÈ Âß×. ÈÂÀÍ ÎÂÀ «ÏÐÎ Ì ÅÒÅÉ»

Пандора, согласно греческим мифам, была первой женщиной, созданной Афиной и Гефестом по приказу Зевса как наказание для человеческого рода, ставшего, благодаря Прометею, обладателем огня. Каждый из богов Олимпа наделил Пандору чем-либо (отсюда ее имя – «всем одаренная»). Пандора была отправлена на землю, где открыла принесенный с собой сосуд, наполненный всевозможными пороками и несчастьями. На дне сосуда осталась лишь надежда, когда посланница Зевса захлопнула крышку.

Таким образом, древний миф о Пандоре достаточно однозначен, в нем присутствует лишь «очевидная дискредитация женского начала как губительного и лживого в эпоху утверждения патриархата» [1, с.425]. К такой интерпретации образа Пандоры присоединяется и Ранняя церковь, которая считала Пандору первой грешницей и отождествляла ее с библейской Евой.

В поэзии и прозе до Вяч. Иванова образ Пандоры и мифологический сюжет, связанный с ней, использовались в основном ради литературной цели, без философского подтекста. Так, у Кальдерона в драме «Статуя Прометея» Пандора является символом преступления Прометея против олимпийских богов и объектом его любовного томления, очень по-человечески завершившегося счастливым браком. Также предметом любви Прометея Пандора становится в либретто Вольтера (1748) к одноименной опере. В «Прометеиде» Пеладана (1895) Пандора уже олицетворяет позитивное женское начало, облагораживающее человечество. Тем не менее, ни у кого из авторов, позаимствовавших для своих произведений образ Пандоры, последняя не является центральным персонажем, образ Пандоры не несет существенной смысловой нагрузки, и основное внимание обычно уделяется Прометею.

Русские символисты (Вяч.Иванов в особенности) редко использовали в своем творчестве мифологический сюжет в первозданном виде, он «контаминировался с различными версиями или другими мифами, реалиями современной жизни, общекультурными образами, являя собой не столько художественную реконструкцию мифа, сколько создание «лирического театра» в границах немифологического комплекса» [2, с.224]. Вяч. Иванов использовал традиционный образ и сюжет для создания авторского мифа, для обоснования собственной философской позиции, тесно связанной, по его мнению, с миропониманием древних греков.

Пандора, наряду с Прометеем, – центральный персонаж трагедии Вяч. Иванова «Прометей» (1915). Прометей страдает от разлуки с ней, зная, что сам является причиной этой разлуки.

Перед нами две части одного целого, которые чувствуют неполноту и ущербность своего раздельного существования, своего дисгармоничного неединства. Ответственность за это лежит на Прометее: именно он «начинает свое дело с внутренней схизмы и утверждения «дискретности» в себе самом, с раскола своей целостной полноты на два противоборствующих начала – мужское и женское» [3], в результате чего и появилась Пандора:

Рекла Фемида: «Будет по желанью.
Я тело дам и выну из тебя
Все женское душевного состава.
Отныне ты всецело мужем станешь» [3, с. 147].

Такой сюжетный поворот кладет начало действию трагедии, а кроме того в ряде моментов напоминает доктрину К.Г.Юнга (безусловно, знакомую Вяч. Иванову), согласно которой в психике мужчины изначально присутствуют женские черты, вытесняемые со временем в сферу бессознательного и формирующие там некое женское начало, названное Юнгом Anima (в латинском языке есть слова animus мужского рода и anima женского рода со значением «душа»).

У Вяч. Иванова Пандора является женским двойником Прометея; двойственность самой Пандоры подчеркивается на протяжении всей трагедии: перед человеческим родом она предстает в роскошной одежде, украшенная цветами, и гордо говорит о себе:

Братья, сестры! Я – Пандора,
Раздавательница роз,
Зачинательница хора
Новых весен, новых гроз.

Тут же, закрыв лицо рукой в знак печали и стыда, она добавляет: «Братья, сестры! Я – Пандора, я – рабыня» [3, с.138–139]. Пандора – и царица в пестром платье, под которым скрывается пепельная власяница и тяжелые оковы; и раба, для которой «сладость в песне, радость в пляске».

Пандора была создана Гефестом из глины (так же, как человеческий род, прообразом которого она послужила для Прометея), но она по праву богини одаривает людей надеждой и любовью. Пандора жаждет наказания Прометея и в то же время говорит: «Счастливой я не буду, коль должен он томиться» [3, с.152].

В основе такого двойственного изображения Пандоры лежит концепция автора о происхождении и сущности трагедии в целом. По Вяч. Иванову, именно женщина была «главною выразительницею глубочайшей идеи трагедии, потому что изначала Дионисово действо было делом женщины, выявлением ее сокровенных глубин и неизреченных душевных тайн» [3, с.197]. Вяч. Иванов в тексте трагедии не указывает прямо, но намекает на принадлежность Пандоры дионисийской стихии – игре. Его героиня говорит, что жизнь имеет смысл, пока «не изведана игра»; игра для Пандоры «алей порфир и лала» (3, с. 140–141).

Трагедия, по убеждению Вяч. Иванова, рождается из самоутверждения женского существа как «двоицы», диады. Диада – начало множественности, и ее олицетворение – Дионис. Монада – начало единства, олицетворяемое Аполлоном. Диада и монада (в данной трагедии соответственно Пандора и Прометей) противостоят друг другу, как женское и мужское начала.

Смысл трагедии заключается в раскрытии, упразднении диады, таким образом, гибель Пандоры является неизбежной и закономерной. Две силы стремятся одержать победу друг над другом, при этом женскому началу, по Вяч. Иванову, безразлично, кто победит: «она одновременно хочет одолеть и склониться, – осветиться и погасить свет» [3, с.198]. Так, для Пандоры главное не месть Прометею, а обретение былой цельности, гармонии в воссоединении.

Образ Пандоры соответствует антропологическому идеалу, сложившемуся у Вяч. Иванова ко времени написания трагедии. К чертам этого идеала относятся поиск и наслаждение иррациональными эмоциями; жажда потерять свое привычное «я» и обрести взамен нечто иное; погруженность в глубины своего подсознания. Вяч. Иванов «видел человека как сложное, таинственное, иногда даже опасное явление, противопоставляя свой взгляд упрощенно-позитивистскому «индивидуализму» прошлого столетия и просветительско-социалистическому представлению об изначально добром человеке» [4, с.7].

Пандора Вяч. Иванова предстает перед нами страдающей, испытывающей восторг и исступление, упоение своим могуществом и сознающей собственное бессилие, жаждущей мести и любви одновременно. Таким образом, представления о человеческой личности у Вяч. Иванова, как и в русском модернизме в целом, совпадают с выводами, сделанными зарождающейся психологией, экспериментами У.Джеймса, З.Фрейда, утверждавшими деструктивность, двойственность человеческого сознания, его подверженность иррациональным влияниям.

Разумеется, образ Пандоры формируется Вяч. Ивановым не только на основании выводов психологии. Учение о двойственности, о диаде принадлежит философско-религиозной школе пифагорейцев. Положение о взаимодействии двух противоположных начал – мужского аполлоновского и женского дионисийского было представлено Ф.Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки». Как отмечает А.Пайман, «идея Вечной Женственности, хотя и в несколько ином преломлении, чем у Соловьева, играет важную роль в мировоззрении и поэзии Вячеслава Иванова» [5, с. 225].

Тот факт, что именно женский характер драматург помещает в центр трагедии и связывает будущее последней с яркими женскими типами, объясняется, на мой взгляд, также личным опытом Вяч. Иванова, тем влиянием, которое оказала на него Л.Д.Зиновьева-Аннибал, темперамент-

ная, эмансипированная светская львица (от нее, по мнению современников, исходил истинный дионисийский дух), вторая жена Вяч. Иванова, для которого, в конечном итоге, «все женские божественные лики суть разновидности единой богини, и эта богиня – женское начало мира, один пол, возведенный в абсолют» [3, III, с.103].

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М., 1991.

2. Осипова Н.О. Мифопоэтический анализ поэзии Серебряного века // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс): Сб. ст. / РАН. ИНИОН. – М., 2001.

3. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. – Т.2. – Брюссель, 1971. – С.161. В дальнейшем все цитаты из Вяч.Иванова даются по этому изданию с указанием страниц непосредственно в тексте статьи.

4. Обатнин Г. Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907 – 1919)). – М., 2000.

5. Пайман А. История русского символизма. – М., 1998.

Ãàðäàíîâà Ë. Í. *(Ãðîäíî)*

ÀÍÒÈ× ÍÀß ÊÓËÜÒÓÐÀ Â ÒÂÎÐ×ÅÑÊÎÌ ÑÎÇÍÀÍÈÈ ßÐÎÑËÀÂÀ ÈÂÀØÊÅÂÈ×À

В формировании эстетических взглядов Ярослава Ивашкевича, его творческих интересов, литературного вкуса немаловажную роль сыграла античная культура. Он впитал ее лучшие достижения, искусство античности расширило его художественные горизонты, помогло приобщиться к вечным ценностям. Наконец, глубокое знание и осмысление культуры прошлого послужило импульсом для самостоятельных поисков, способствовало формированию творческой индивидуальности.

Проблема отношения Я.Ивашкевича к культуре античности уже привлекала внимание польских исследователей. К ней обращались Р.Пшибыльский [1], А.Грончевский [2], Е.Квятковский [3], Е.Лох [4]. В русле античных традиций рассматривались отдельные произведения Я.Ивашкевича (в основном проза, частично поэзия) или определенные периоды творчества (в основном довоенный). В данной статье нас привлек аспект менее освещенный в литературоведении – античная культура в творческом сознании Я.Ивашкевича-поэта. Параллельно необходимо выяснить следующие моменты: что так неудержимо влекло польского писателя в Древнюю Грецию и Рим; насколько стабильным было его обращение к наследию античности.

К культуре Средиземноморья Я.Ивашкевич приобщился еще в годы детства и юности. В гимназиях Елизаветграда и Киева, где он обучался, серьезно преподавались древние языки и литература Древней Греции и

Рима. Уже в киевской гимназии наряду с первыми стихами появляются его переводы из Горация. В это же время он пишет трагедию на античный сюжет – «Первый день Рима». К сожалению, эти произведения не сохранились, но о них упоминает автор в «Книге воспоминаний» [5]. Этот факт свидетельствует о рано пробудившемся интересе Я.Ивашкевича к античной истории и культуре, который в дальнейшем будет стимулироваться. Во-первых, немаловажную роль в этом плане сыграют Киевский университет и консерватория, в которых Я.Ивашкевич учился параллельно. В их стенах продолжали формироваться внутренняя культура, мировоззрение. Это время эстетических и философских исканий будущего поэта. Он серьезно изучает мировое искусство. Огромный интерес к античности пробудила в период студенчества книга Ф.Ницше «Происхождение трагедии из духа музыки», она на всю жизнь стала его настольной книгой.

Во-вторых, в русло античной культуры его вводила литература эпохи романтизма и «Молодой Польши», активно обращавшиеся к ее традициям. Наконец, неослабевающему интересу способствовали многочисленные поездки и путешествия Я.Ивашкевича. Он посещал Грецию, подолгу жил в Риме. Италия стала для него второй родиной, «землей обетованной». Там он черпал вдохновенье, находил материал для новых произведений, приобщался к вечным ценностям. В эссе «Путешествие в Италию» писатель заметил: «Именно в Риме, где так ощутим дух прошлого, я чувствую себя настоящим европейцем» [6].

Традиции античной культуры гармонично преломились на разных этапах поэтического творчества Я.Ивашкевича.. Они трансформировались на разных уровнях – жанровом, проблемно-тематическом, образном.

В этом плане представляет несомненный интерес одна из первых поэтических книг Я.Ивашкевича «Дионисии». Опубликованная по приезде автора в Варшаву в 1922 году, она в полной мере отразила трагедию пережитого на Украине и в Польше – первая мировая война, революция, гражданская война. В «Дионисиях» достигают апогея мотивы одиночества, смерти, безысходности. С античным образом Диониса в поэтическую ткань стиха входят дисгармоничность, катастрофизм, мотивы «конца света», разрушения; внутренний надрыв, смятение чувств.

Появление Диониса в поэзии Я.Ивашкевича не случайно. Дионисийские мотивы были популярны в европейской и польской литературе на рубеже веков; они любопытно представлены в творчестве немецких экспрессионистов, поэзией которых интересовался писатель. Однако следует не упускать из виду еще один немаловажный факт – страстное увлечение Я.Ивашкевича произведением Ф.Ницше «Происхождение трагедии из духа музыки». Как многие современники, он видел в немецком мыслителе ключевую фигуру духовной жизни Европы. В книге Ф.Ницше польского поэта заинтересовал нестандартный подход к исследованию феномена культуры Древней Греции. «Нет прекрасной поверхности без ужасной глубины», – констатирует Ф.Ницше и исследует ошеломитель-

ные взлеты и позорные падения Древней Греции, выделяя два начала бытия и культуры – «дионисийское» (жизненное, оргиастически буйное, трагическое) и «аполлонийское» (созерцательное, логически членящее, односторонне интеллектуальное). Ф.Ницше видел идеал в достижении равновесия этих полярных начал. По верному замечанию К.Свасьяна, «Древняя Греция была для Ницше лишь исходным пунктом для рывка в современность, первым всемирно-историческим экспериментом...» [8].

Именно в таком ключе постигает книгу Ф.Ницше и Я.Ивашкевич, реализуя идентичную концепцию мира и человека в лирическом сборнике «Дионисии». Согласно греческой мифологии, Дионис – бог плодородия и виноделия. В поэзии Я.Ивашкевича он представлен двуликим. Объяснением тому служат мифы о его рождении: в одном говорится о том, что он возник из воды; в другом – из искры, огня. Поэт видит в Дионисе символ света и тьмы, грусти и радости, жизни и смерти. С одной стороны, он нежный, по-детски невинный; с другой – враг людей, любящий смерть и жертвоприношения. В «Дионисиях» ликующе-кровавое шествие бога Диониса переносится из мифической Фракии на улицы Варшавы, неся хаос и разрушение. Образ Диониса вносит дисгармонию в художественное пространство – наполняет поэзию нереальными пейзажами, особыми красками, ломает классическую строку, видоизменяет ритм. Он появляется в наиболее напряженные моменты: убийства («Путешествие по Варшаве»), горя и отчаянья («Святые преграды»), экстаза («Молитва»). Введение античного образа Диониса и мотивов, связанных с ним, помогает автору представить абсурдность современного мира, роковую власть над человеком непостижимых сил.

В период межвоенного двадцатилетия Я.Ивашкевич в силу занимаемой должности (посол Польши во Франции, Дании) много ездит по Европе. Поэтические книги 30-х годов полны тревоги за судьбы человечества. Размышляя о вечных ценностях, автор неоднократно апеллирует к античной культуре. Античность на фоне происходящей фашизации Европы воспринимается им как «золотое время человечества», мир Красоты, Мудрости, Гармонии. В нем он видит духовную опору европейской культуры в решающие, поворотные моменты истории. В поэтических сборниках «Возвращение в Европу», «Лето 1932», «Иная жизнь» Я.Ивашкевич трактует события современности сквозь призму античных мотивов и образов. Наиболее часто он обращается к греческой мифологии, к гомеровскому эпосу. Так в «Сицилийских сонетах» представлено путешествие Одиссея, в частности его пребывание на острове Калипсо. Произведение построено в форме диалога лирического героя с Калипсо, в котором она выражает сожаление и скорбь по поводу отъезда Одиссея. Обращения к богам, мольбы Калипсо вернуть Одиссея напрасны и она выбирает дорогу смерти. Образ Одиссея символизирует здесь, как впрочем и в других стихотворениях, нестабильность человеческой судьбы, постоянные искания, скитания, странствия. На трактовку этого образа несомненно оказа-

ла влияние историческая ситуация в Европе с доминирующими катастрофическими тенденциями. По мнению исследователя Е.Лох, «образ Одиссея символизирует собой неясность, неопределенность судьбы народов Европы» [4, с.11].

В поэтической книге «Иная жизнь» в сонете «Елена» Я.Ивашкевич вводит античный образ Елены Троянской. Образ Елены представлен как символ Красоты, Совершенства, Любви. Но вместе с тем в его трактовку внесены существенные коррективы – поэт размышляет о том, как любовь может обернуться трагедией для целых народов.

Послевоенные годы в жизни Я.Ивашкевича – время серьезных раздумий над судьбами человечества. Трагические уроки прошедшей войны, постоянная угроза новой катастрофы оказали влияние на проблемно-тематический уровень его произведений. Поэт предельно сконцентрирован на вечных вопросах в решении которых ему в значительной мере помогает обращение к античному наследию. Ярким тому примером служит лирический цикл «Олимпийские оды», посвященный XIV Олимпиаде, состоявшейся в Лондоне в 1948 году. Для реализации замысла Я.Ивашкевич привлек античный жанр оды. Возникшая в Древней Греции ода воспевала могущество человека, его физическое и нравственное совершенство, красоту и силу (что и демонстрировалось на Олимпийских играх, систематически проводимых в полисах). Ориентируясь на законы античного жанра, польский поэт придает оде торжественность, насыщает богатством и изысканностью образов, максимально повышает выразительную энергию стиха, выступающего в форме ритмизованной прозы. Так, ода «На марафонский бег», пронизанная мотивом памяти, создана по классическому образцу эпиникия: отдельные, внешне независимые части обнаруживают свое единство в целом, связанные общими образами, темой, мотивами. Здесь лишь отсутствуют два первых эпода, поэтому нарушен формальный состав триад; но четкая смена строф и антистроф предполагает появление образа, противоположного предыдущему. Контрастность построения произведения обусловлена его жанровой спецификой: в оде жизнь противопоставлена смерти, мир – войне, память – забвению. В образном ряду античные боги (Зевс, Аполлон) представлены вместе с конкретными именами погибших. Образы Станислава, Юлиуша, Александра напоминают живым о той цене, которую человечество заплатило за мир. Ода звучит как реквием мертвым и радостный гимн живым, она пронизана пафосом торжества жизни над смертью. «Сможет ли мир родиться заново, светлый, покрытый морской пеной, подобно Афродите? Возможно ли нравственное возрождение человечества?» – эти вопросы глубоко волнуют Я.Ивашкевича. Обращение к античности во многом помогает поэту в реализации идей мира и гуманизма.

В поэтической книге «Итальянский песенник» комплекс вечных проблем рассматривается сквозь призму ценностей античной культу-

ры. Произведение отличается глубоким внутренним единством. Каждый представленный в нем стихотворный цикл – «Птицы и псы», «Сосны Рима», «Интермеццо», «Фонтаны Рима» – гармонично связан с предыдущим и выполняет определенную идейно-художественную нагрузку. Объектом пристального внимания, фоном книги, важным организующим началом является итальянское искусство Античности и Ренессанса.

Основная точка отсчета у Я.Ивашкевича – Рим, XX столетие. Но время в «Итальянском песеннике» не замкнуто, художник умеет уловить и показать его движение. Постепенно в реалиях настоящего проступает прошлое; время постепенно расширяет пространство. Мир настоящего приобретает античное обрамление; возникают величественные памятники античной архитектуры, появляются античные образы – Елена Прекрасная («Старый сад», «Баллада»), богиня Ника («Как коконы, как улья столпы Пантеона...»), Эней («Итальянское земледелие»), Ромул («Прощание») и др. Лирический герой принадлежит одновременно двум хронотопам, в результате получается «мир в мире» – мир настоящего является одним из компонентов величественной картины прошлого. Поэзия «Итальянского песенника» пронизана всесторонне выраженной идеей единства. Образ Италии является «великим хронотопом человеческой истории» (М.Бахтин), в котором более ярко ощутима связь времен, культур, человечества. Вписанный в величественную картину прошлого лирический герой познает истину – «Радость живет в Красоте» («Сосны, дочери Рима»). Он надеется на то, что мир спасет Красота. Так обращение к античной культуре помогает Ивашкевичу реализовать основную идею книги. В «Итальянском песеннике «он во многом продолжил эстетические искания мастеров прошлых столетий, имевших непосредственное отношение к судьбе «вечного города», – от И. дю Белле до И.Гете, Д.Байрона, Ц.Норвида, Р.Рильке.

Знаменателен факт, что последним стихотворением поэта, его лебединой песней стала «Урания». Созданное в форме молитвы, оно ярко выражает кредо поэта. Адресат монолога – Урания, в греческой мифологии одна из девяти олимпийских муз, муза Астрономии. Этот античный образ выполняет в стихотворении несколько функций согласно определениям, которыми наделяет его поэт – «сосна» (дерево, элемент земли), «сестра» (кровно близкая, символизирующая дом), «богиня» (жизни и смерти, указующая небо) и муза (одна из девяти покровительниц наук и искусств). Благодаря введению многофункционального античного образа в произведении выстраивается целостная картина мира. Вот ее основные параметры, составляющие систему ценностей – Дом, Земля, Небо, Искусство. Образ Урании в контексте стихотворения подводит читателя к серьезным размышлениям о сущности жизни и смерти, любви, вечности мира.

Таким образом, обращение к античному наследию расширяло человеческие и творческие горизонты Я.Ивашкевича, будучи стабильным, стимулировало художественный процесс. Античность открывала польскому писателю большие возможности – приобщала к общечеловеческим, вечным вопросам и проблемам, к традициям мировой культуры, выводя за рамки национальной, способствуя разработке концепции единства европейской культуры. Наконец, обращение к античному наследию помогало поэту глубже постигнуть современность, способствовало выработке основной системы ценностей.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1.Przybylski R. Eros i Tanatos. Proza Iwaszkiewicza. 1916–1938. – Warszawa, 1970.

2. Gronczewski A. Jarosław Iwaszkiewicz. – Warszawa, 1972.

3. Kwiatkowski J. Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestclecia międzywojennego. – Warszawa, 1975.

4. Łoch E. Antyk w twórczości J.Iwaszkiewicza // O twórczości J.Iwaszkiewicza. – Warszawa, 1982.

5. Iwaszkiewicz J. Książka moich wspomnień. – Kraków, 1957. – S.32.

6. Iwaszkiewicz J. Podróze do Włoch. – Warszawa, 1977. – S.98.

7. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения. – М., 1991. – Т.1. – С.34.

8. Свасьян К. Фридрих Ницше: мученик познания //Ницше Ф. Сочинения. – М., 1991. – Т.2. – С.776.

Ò.Â.Äàíèëîâè÷ *(Ì è í ñê)*

Í Î Â Î ÇÀÂÅÒ Í ÀÞ ÒÅ Ì À Î ÒÐÅ×Å Í ÈÞ È ÐÀÑÊÀÞ Í ÈÞ Â Ï Î ÝÒÈ×ÅÑÊÎ É È Í ÒÅÐ Ï ÐÅÒÀÖÈÈ À.À.ÒÀÐÊÎ Â ÑÊÎ Ã Î

Библейский пласт – важнейшая составляющая поэзии А.А.Тарковского. К культурным кодам Библии поэт обращается на протяжении всего творческого пути.

В стихотворении «Просыпается тело...» в качестве одного из объектов художественного воплощения А. Тарковский избирает образ апостола Петра. В фокусе внимания поэта оказывается история отречения и раскаяния ученика Христа.

А.Тарковского интересует не заранее спланированное (модель поведения Иуды), а «невольное», не входившее в планы, непреднамеренное предательство. Ведь до суда над Христом Пётр и не подозревает в себе способность отречься от любимого учителя.

В поле зрения художника – моральный выбор человека под страхом последующей расправы. Для А.Тарковского оказывается актуальной дилемма не «совесть – алчность, корыстный расчет» (Иуда), а «совесть – угроза жизни, смерть».

Образ Петра поэт психологизирует. В интерпретации А. Тарковского отречение апостола оборачивается для ученика Христа крестной мукой, нескончаемыми угрызениями совести, лишающими его покоя и внутреннего равновесия.

Узловым элементом образной системы стихотворения, оттеняющим душевное состояние Петра, становится образ петуха – аллюзия на библейский петушиный крик во время троекратного отречения Петра [Мф. 26, 74–75]. Крик петуха выводит Петра из состояния оцепенения, пробуждает память о пророчестве Христа, заставляя раскаиваться и страдать.

В восприятии поэта, каждое новое утро, оглашаемое кукареканием петухов, для Петра – очередное напоминание о проявленной слабости и малодушии, очередное мысленное прокручивание сцены собственного отречения и очередной толчок к внутренним терзаниям:

Ночь дошла до предела,
Крикнул третий петух.
Сел старик на кровати,
Заскрипела кровать [2].

Временной контекст жизни Петра обозначен в произведении посредством фразы «Было так при Пилате» [2]. Упоминание имени прокуратора Иудеи Понтия Пилата вносит дополнительные нюансы в смысловую ткань стихотворения.

Как и Петр, Пилат оказывается в ситуации морального выбора по отношению к Иисусу Христу. Будучи убежден в невиновности Христа, римский наместник по решению иудеев отправляет Божьего Сына на смерть. Пилат, как и Петр, переступает через себя, действует вразрез с собственными представлениями о сущности происходящего. И так же, как и ученик Христа, прокуратор стремится отстраниться от трагических событий жизни Божьего Сына, быть непричастным к ним [Мф. 27, 24].

У Пилата так же, как и у Петра в истории с Христом инстинкт самосохранения, стремление оградить себя от возможных неприятностей перевешивает благородные душевные порывы. Обоим героям выпадает несколько шансов изменить линию своего поведения (трижды разные люди заявляют о принадлежности Петра к числу учеников Христа, тем самым трижды побуждая апостола к ответу. Дважды судьба Иисуса оказывается в руках Пилата: во время первого допроса и после возвращения Христа от Ирода [Лк. 23]. Таким образом, дважды прокуратор Иудеи получает возможность поступить по совести, принять решение, не перекладывая это на плечи других), но и апостол, и римский наместник под давлением страха выбирают личную безопасность. Высочайшие нравственные качества, праведность Божьего Сына усиливают груз вины невольных участников происшедшего.

Включение в произведение образа Пилата вводит в семантическое поле стихотворения мысль о «неодинокости» Петра в его поступках и ощущениях. Отречение ученика Христа, его моральный выбор в траги-

ческий момент жизни, с точки зрения поэта, оказывается скорее правилом, чем исключением.

Если две первые строфы произведения обращены к началу нашей эры, то В последующих четверостишиях стихотворения осуществляется переход от ретроспективного плана к современности. Перекидным мостиком между двумя временными пластами становится последняя фраза второй строфы: «Что теперь вспоминать?» [2]

Содержание данного риторического вопроса предполагает последующее развитие мысли о неактуальности для современников поэта обыгрываемой в начале произведения библейской темы. Однако во второй части стихотворения А. Тарковский сам словно бы вживается в образ отрекшегося апостола, начиная «горевать за Петра» [2]. Переживания лирического героя («И какая досада // Сердце точит с утра?» [2]) оказываются сходными со страданиями апостола.

Перекликаются не только «эпизоды» раскаяния, но и предшествующие этому обстоятельства и ощущения героев стихотворения.

Согласно Библии, для Петра Иисус – самое близкое и дорогое существо. И ученик Христа неоднократно проявляет свою преданность, уважение и любовь к учителю. Так, во время Тайной Вечери Петр протестует против того, чтобы Иисус, как раб, омывал ему ноги, тем самым унижая себя [Ин. 13, 6]. Апостол стремится защитить Христа во время ареста, отрубив ухо рабу первосвященника [Ин. 18, 10]. Петр – единственный из учеников, кто не побоялся пойти за арестованным Христом во двор первосвященника [Мф. 26, 58] и т. д.

Иисус отвечает Петру взаимным расположением и выделяет его среди своих учеников. Именно на него как на одного из ближайших сподвижников Христос возлагает миссию главного проповедника своих идей: «Ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою» [Мф. 16, 18]. Именно этому апостолу Божий Сын вручает ключи Царства Небесного, символизирующие врата рая и ада, «силу отпускать грехи и отлучать от церкви» [3, с. 426].

Дружеская симпатия, духовная близость, характеризующие отношения Христа и Петра, еще сильнее оттеняют недопустимость отречения апостола.

Точно так же собственные неблаговидные поступки для лирического героя тем особенно и страшны, что совершаются по отношению к самым близким и любимым людям, которые всех «дороже, // всех желаннее» [2].

В момент опасности, под страхом быть схваченным и разделить участь Христа, Петр, отрекаясь от учителя, действует как в бреду или в полусне, впадая в беспамятство, напрочь забывая о собственных уверениях в преданности Иисусу и его предсказании об отречении.

Сходную трудноуправляемость, неподконтрольность разуму действий лирического героя в экстремальных ситуациях А. Тарковский пе-

редает, используя мотив сновидения: «В эту ночь – от кого же // Я отрекся во сне?» [2]. Сон становится для поэта метафорой оцепенения, стрессового состояния, неполной ясности рассудка человека в критических обстоятельствах. Образ ночи в контексте стихотворения превращается в символ жизненных тупиков и тяжелых испытаний, выпадающих на долю человека. Такую семантическую направленность звучания образа задает и библейский фон стихотворения. Ведь именно ночью Иисуса заключили под стражу. И именно на исходе ночи Петр отрекается от Христа.

Если ночная тьма ассоциируется у А. Тарковского с торжеством зла, временем «усыпления» совести, умопомрачения, то утро воспринимается художником как символ внутреннего пробуждения, обострения совестливости в человеке, как знак душевного раскаяния и очищения.

Проводя параллель между чувствами и поступками библейского Петра и лирического героя – современника поэта, А. Тарковский констатирует факт неизменности человеческой сущности. В любые времена в трудные моменты жизни людям часто свойственно проявлять слабость, нередко идти на сделку с совестью, отрекаться от прежних убеждений, предавать близких, а затем раскаиваться и сожалеть о случившемся.

В финале стихотворения художник абстрагируется от истории Петра и событий жизни лирического героя. Взгляд поэта обращается на каждого человека в отдельности и на человечество в целом:

Крик идет петушиный
В первой утренней мгле
Через горы – долины
По широкой земле [2].

В этой строфе частное «перетекает» во всеобщее, временное во вневременное. Христианские морально-этические нормы и ценности приобретают для поэта значение непреложного закона, вечной истины.

Подобно колоколу Дж. Донна, петушиный крик у А. Тарковского взывает к каждому, призывая всех без исключения «встрепенуться», заглянуть в глубь своей души. Предутреннее кукареку звучит в стихотворении как напоминание о моментах собственной слабости, отступничества и отречения от дорогих и близких людей и одновременно как сигнал к раскаянию. А покаянию в христианской концепции отводится роль одного из семи таинств – «актов дарования благости» [3, с. 505], «способов низведения Божественной благодати на человека, ищущего этой благодати» [1, с. 264].

Используя библейские коды, А. Тарковский обращается к теме, особенно значимой для России как для страны, нескольким поколениям граждан которой в XX веке выпало жить в эпоху доносов на близких и знакомых, публичных отречений от родственников – «врагов народа», забвения и отстранения друзей от тех, кто подвергался гонению и осуждению властей.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Поселянин Е. Идеалы христианской жизни. – СПб.: САТИСЪ, 1994.
2. Тарковский А. А. Избранное. – Смоленск: Русич, 2000. – С.393.
3. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996.

Ã.×. Ì àçüêî *(Ãðîäíà)*

ÐÝË²Ã²É ÍÀß Ñ² ÌÂÎË²ÊÀ ¡ ¡ ÐÀÌÀÍÅ Ó. ÊÀÐÀÒÊÅÂ²×À «ÕÐÛÑÒÎÑ ÏÐÛÇß ÌË²¡ÑÞ¡ ¡ ÃÀÐÎÄÍ²»

Вялікая роля ў станаўленні еўрапейскай цывілізацыі належыць хрысціянству. Аднак яго месца ў сучаснай культуры неадназначнае. З аднаго боку, гэта рэлігійнае вучэнне з адпаведным светапоглядам, культам, этасам, інстытуцыямі. З другога боку, хрысціянства стварыла цэлую сістэму сімвалаў, якія сталі неад'емнай часткай архетыпічнага ладу не толькі рэлігійнай, але і свецкай культуры.

У беларускай літаратуры ХХ стагоддзя найбольш поўна і трывала рэлігійны сімвалізм выкарыстоўваў у сваёй творчасці У.Караткевіч. З яго дапамогай пісьменнік раскрываў маральны свет сваіх герояў, паказваў іх вартасці і недахопы. Сярод іншых твораў У.Караткевіча асабліва вылучаецца раман «Хрыстос прызямліўся ў Гародні», які цалкам прасякнуты евангельскімі алегорыямі.

Гаворачы аб рэлігійным сімвалізме ў рамане, трэба адзначыць, што прадстаўлены ён у творы ў трох якасцях. Можна выявіць паралельную прысутнасць наступных архетыпных груп: уласна хрысціянскія архетыпы; архетыпы, якія ўяўляюць своеасаблівы сінтэз хрысціянскага і язычніцкага сімвалізму (назавем іх апакрыфічнымі); архетыпы ўласна паганскія.

Першынства ў рамане належыць хрысціянскім архетыпам, якія нясуць асноўную сімвалічную нагрузку твора. Аб гэтым сведчыць у першую чаргу сама назва твора – «Хрыстос прызямліўся ў Гародні», якая ўказвае на другое прышэсце Хрыста. Згодна хрысціянскай дагматыцы, калі Бог выгнаў зграшыўшых Адама і Еву з Эдэму, Ён абяцаў прыслаць іхнім нашчадкам Збавіцеля – Месію, які вызваліць людзей ад грахоў.

Найбольш поўна вучэнне аб Месіі ў дахрысціянскія часы было распрацавана старажытнаяўрэйскімі прарокамі Іераміяй, Малахіяй, Ісайяй. Згодна ім, з'явіцца збавіцель, які будзе народжаны ад Дзевы і збавіць «народ Божы». Паводле хрысціянскай дактрыны, гэтым Збавіцелем стаў Ісус, Сын Божы.

Сюжэт рамана, яго героі – усё нясе на сабе адбітак хрысціянскай архетыпнасці. Вобразы Юрася Братчыка-Хрыста, яго сяброў-апосталаў, народа, уладаў, царкоўнікаў-фарысееў характарызуюцца і цалкам раскрываюцца дзякуючы хрысціянскім сімвалам. Адбываецца своеасаблівая праекцыя евангельскай гісторыі на рэальнасць сярэднявечнай Беларусі, і гісторыя гэта паўтараецца амаль поўнасцю.

Калі яўрэі чакалі прышэсця Месіі, дык яны спадзяваліся, што аб ягоным з'яўленні абвесціць нехта з вялікіх прарокаў старажытнасці. Многія з іх лічылі, што гэта будзе прарок Ілля. У Евангеллях вестку аб хуткім прышэсці Сына Божага нясе Ізраілю Ян Хрысціцель, якога евангелісты называюць «голас гукаючага ў пустэльні» (Мц., 3.3; Мк., 1.3; Лк., 3.4; Ін., 1.23).

У рамане Караткевіча прадвеснікам з'яўлення Юрася Братчыка і яго сяброў з'яўляецца гарадскі прарок Іллюк. Вось як апісвае яго аўтар: «Здаравенны, звераваты чалавечына ў шкурах і скураным поясе на палову жывата. Грыва валасоў, шалёныя вочы, сківіцы, што маглі б раструшчыць і камень» [1]. Выгляд Іллюка вельмі падобны да іканаграфіі Яна Хрысціцеля. Нечым падобныя і словы, якія гучаць з яго вуснаў: «Але прыйдзе, прыйдзе муж нейкі і вызваліць вас! Блізка! Блізка! Блізка!» (29); «Ідзе! Ідзе! Ужо ідзе Хрыстос!» (54). Аднак на гэтым падабенства і скончваецца. «Прадцеча» Юрася Братчыка-Хрыста, нягледзячы на ўжыванне выразаў яўрэйскіх прарокаў, не Ян Хрысціцель. Пра яго нельга сказаць, што сваімі выразамі нагадвае Ісаю, а жыццём – Ілію. Гродзенскі прадцеча не выступіць, як яго прататып, супраць уладаў, не будзе раскрываць іх грахі, а скорыцца перад імі, будзе прарочыць тое, што патрэбна ўладам.

Жыццё Юрася Братчыка як Хрыста пачынаецца ў рамане з прароцтваў Іллюка і скончваецца крыжам. Праз увесь гэты шлях «месіянства» яго суправаджае хрысціянская сімволіка. Найперш, гэта яго з'яўленне ў Гародні ў атачэнні дванаццаці актораў, перапранутых у апосталаў для ўдзелу ў містэрыі. Далейшы шлях Братчыка, яго «цуды» і ўчынкі – усё прасякнута хрысціянскім сімвалізмам. Да таго ж, аўтар вельмі ўдала будуе сюжэт рамана, уплятаючы ў яго тэкст евангельскія прытчы. Гэта і спакушэнне праз нячыстага (у адрозненне ад Евангелляў у рамане ролю д'ябла выконвае кардынал Лотр), і «ўваскрашэнне» п'янага Лазара, і «выздараўленне» сляпых, і ўратаванне Магдалены ад пабіцця каменнем, і выгнане гандляроў з храма, і многія іншыя.

Аднак Братчык-Хрыстос у адрозненне ад Сына Божага не гіне на крыжы. Яго ратуюць прыхільнікі. І гэта заканамерна, бо раман – не проста пераказ евангельскіх гісторый, але самастойны твор. Яго галоўны герой хоць і выступае ў якасці сімвала Месіі-збавіцеля народа, аднак яго сімвалізм адрозніваецца ад новазапаветнага. Так, калі Хрыстос паўстае перад намі як Месія-Пастыр, дык былы мірскі шкаляр абірае шлях Месіі-ваяра. Ён узначальвае барацьбу свайго народа супраць татарскага набегу, супраць несправядлівасці і гвалту, што твораць моцныя гэтага свету. І гэты выбар заканамерна вызначае канцоўку рамана: «А сейбіты падымаліся на вяршыню круглага пагорка, як на вяршыню зямнога шара. І першым ішоў насустрач нізкаму сонцу Хрыстос, мерна размахваючы рукамі. І, гатовае да новага жыцця, падала зерне ў цёплую, мяккую зямлю. [...] Выйшаў сейбіт сеяць на нівы свая» (490).

Поруч з сімвалам Хрыста-Месіі у рамане сустракаем і другія хрысціянскія сімвалы. У першую чаргу, гэта вобразы «апосталаў». Іх, як і ў

Евангеллях, дванаццаць. Як і ў Новым Запавеце, у рамане вучнямі Хрыста становяцца рыбакі, мытнік, кніжнікі. У.Караткевіч у раскрыцці гэтых герояў больш вольна, чым у выпадку з Братчыкам, выкарыстоўвае хрысціянскі сімвалізм. Так, згодна Евангеллям, адзін з вучняў Хрыста – Іуда – здраджвае, бо прагне ўлады, заможнасці. Зусім іншым паказвае свайго Іуду – Іосію бен Раввуні – пісьменнік. Іуда з рамана У.Караткевіча не прагне славы, не прагне грошай і ўлады. Бо менавіта Іосія бен Раввуні першым праходзіць складаны шлях да чалавечнасці. У час вандроўкі, калі Братчык яшчэ апускаў вочы, гледзячы на галечу і пакуты людзей, а іншыя «апосталы» іх проста не заўважалі, адзін Іосія не толькі ўсё бачыў, але і спрабаваў дапамагчы: «І ўспомніў ён усіх кінутых і галодных, і абурыўся ў сэрцы сваім. І праходзячы праз кожную чарговую хату, рабіў непрыкметны жэст рукою. Колькі дзяцей – столькі і жэстаў» (220). Ён адзіны з усіх вучняў застаецца з Братчыкам да канца, вынаходзіць спосаб вызваліць сябра і здзяйсняе яго. Удаецца яму гэта таму, што Іосія бен Раввуні здолеў перамагчы свой страх. І на апошніх старонках рамана перад намі паўстае не выкінуты з кагалу выгнаннік, а «чалавек, які выпрастаўся» (434).

Па іншаму трактуе пісьменнік і вобраз Фамы. Амаль незаўважны на старонках Евангелляў да вядомых падзеяў пасля ўваскрашэння Хрыста, у тэксце рамана гэты апостал займае важнае месца. Караткевічавы Фама – збяднелы шляхціч Багдан Раскоша – прымае актыўны ўдзел ва ўсіх справах гарадзенскага Хрыста. Менавіта ён выступае ініцыятарам паходу на Гародню, дапамагаючы Братчыку зрабіць канчатковы выбар. І гэта Багдан Раскоша перашкаджае іншым «апосталам» пакінуць Юрася перад бітвай за Гародню. Фама, які згодна з царкоўнай традыцыяй атрымаў прозвішча Няверуючы, у рамане, бачачы, як узыходзіць на Галгофу Братчык, збірае ўсе сілы, усю сваю малую веру: «Веру, Госпадзі, дапамажы майму нявер'ю. Хай знікне. Хай будзе сярод добрых, сярод сваіх... Хай знікне. Хай знікне. Хай знікне з гэтага Садома!» (482).

Як бачым, вобразы Іуды і Фамы ў рамане «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» абсалютна адрозніваюцца ад новазапаветных архетыпаў, згодна якім, Іуда – здраднік, а Фама – няверуючы, што абураўся паводзінамі Хрыста. Напрыклад, калі апостал пачуў, што Ісус збіраецца ісці ў Віфанію, да свайго памершага сябра Лазара, ён «сказаў таварышам-вучням: пойдзем і мы, каб памерці» (Ін., 11.16).

Зусім інакшую трактоўку набываюць у рамане іншыя апосталы. Так, Пётр і Фама як бы мяняюцца месцамі. Калі ў Евангеллях амаль усе вучні пакінулі Хрыста і толькі Петр хадзіў за ім, дык у рамане за Братчыкам ходзіць Раскоша, суправаджаючы яго і на Галгофу. Караткевічаўскі Пётр – Лявон Конаўка – і блізка не нагадвае свайго новазапаветнага прататыпа. Ад яго Юрась Братчык так і не пачуе: «Калі і ўсе спакусяцца дзеля Цябе, я ніколі не паддамся спакусе» (Мц., 26.33). Замест гэтага ён гаворыць: «А ты падумаў, Хрыстос, што гэта адзін раз лёс дае ў рукі такі козыр? [...] Што працягні ты руку, і Гародня – твая,.. Беларусь – твая,..

каралеўства – тваё,.. палова зямлі – твая» (183). Па сваёй неадольнай празе да ўлады, да славы і грошай, Конаўка-Пётр у рамане мяняецца месцам з евангелічным Іудаю. Гэтае падабенства яшчэ болей узмацняецца і яго своеасаблівым разуменнем дабра і зла: «Зло – гэта калі ў мяне ўкрадуць або жонку ўвядуць, а калі я ў каго – гэта дабро» (312). Конаўка-Пётр не падыме меч для абароны свайго сябра. Ён першы пагодзіцца ўзяць трыццаць срэбранікаў ад Басяцкага за згоду здрадзіць Братчыка. Тыя ж трыццаць срэбранікаў возьмуць і іншыя «апосталы». А Мацей (Даніэль Кадушкевіч) яшчэ і ўкрадзе ў Раввуні запісы, бо раптам Братчык акажацца праўдзівым Хрыстом? І тады ён выдасць гэтыя запісы як новае евангелле і праславіцца.

Такім чынам, У.Караткевіч своеасабліва выкарыстоўвае архетыпы апосталаў. Ён як бы перакульвае, змешвае хрысціянскую сімволіку, мяняе месцамі добрых і дрэнных. Праз гэты адыход ад звыклай ужо трактоўкі пісьменнік яскрава раскрывае мяжу нізасці і ўзвышанасці ў чалавеку. Асноўная ідэйная нагрузка вобразаў апосталаў – паказаць, што кожны чалавек можа ўзняцца ў сваім жыцці да высокіх ідэалаў з самага дна, а можа і апусціцца на гэтае дно.

Выкарыстоўвае У.Караткевіч і архетыпы фарысеяў, кніжнікаў, старшыняў. Іх трактоўка ў рамане мала чым адрозніваецца ад евангельскай. Фарысеі – Лотр (яго вобраз цалкам адпавядае першасвятару Кіяфе), Камар, Басяцкі, Балвановіч, іншыя царкоўнікі. Аўтар раскрывае іх крывадушнасць, блюзнерства, прагу да ўлады. Менавіта царкоўнікам прыходзіць ідэя выдаць групу камедыянтаў за Хрыста і апосталаў. Вельмі блізкія ў рамане да фарысеяў старшыні. Гэта войт Жаба (Ірад), бурмістр Юстын (Пілат), сотнік Карніла (рымскі цэнтурыён). Кніжнікі ў рамане прадстаўлены Каспарам Бекешам і Альбінам Крыштафовічам. Яны асуджаюць фарысеяў і любяць народ, але нічога не робяць для паляпшэння яго становішча.

Побач з хрысціянскай сімволікай мы бачым у рамане і апакрыфічную сімволіку. Але ў адрозненне ад першай, яна займае ў творы другаснае месца. Калі пры дапамозе хрысціянскай сімволікі аўтар раскрывае характар сваіх герояў, дык апакрыфічная дапамагае яму больш выразна намеціць, акрэсліць тую прастору і той час, дзе і калі адбываюцца падзеі ў рамане. Дасягае гэтай мэты У.Караткевіч дзякуючы выдатнаму веданню беларускга фальклора, у першую чаргу, той яго часткі, да якой адносяцца народныя апокрыфы. Першае такое апакрыфічнае апавяданне ўводзіцца ў раман падчас апісання няўдалай містэрыі ў Свіслачы. Рыхтуючыся «укрыжаваць Хрыста», Багдан-Пілат загадвае прынесці цвікі з асіны. «Тут трэба, як у казцы пра распяцце і асіну. Цвікі не палезлі ў рукі, а асінавыя калкі палезлі (яны, мужыкі, ведаюць, бо асінавы цвік і ў бервяно палезе). І тады распяты затросся і закляў асіну: «Каб жа ж ты ўсё жыццё так траслася, як я зараз трасуся» (60). Тут мы бачым, як пры дапамозе хрысціянства падцвярджаецца паганскі архетып асіны – нячыстага дрэва.

Наступным значным апакрыфічным сімвалам у рамане выступае аповяд пра шчупака. Сіла Гарнец, выступаючы перад царкоўным судом, заяўляе, што «нельга шчупака есці па духоўных прычынах» (108). На пытанне Лотра аб гэтых прычынах, ён тлумачыць так: «А таму, што ў шчупаковай галаве ёсць усё начынне, якім Хрыста каралі. Косткі такія накшталт хрышчоў. Тут табе крыж, тут табе цвікі, тут табе і дзіда» (108). Відавочна, што тут знаходзім адгалоскі татэмных вераванняў, якія, як і «нячыстасць» асіны, накладваюцца на хрысціянства. Да апакрыфічнай сімволікі можна аднесці таксама і выпадак са сквапнай бабай і яе палатном. Тут цалкам паўтараецца народная казка, сэнс якой заключаецца ў тым, што ўсякае зло, зайздрасць павінны карацца адпаведна.

І, нарэшце, хіба асноўным апакрыфічным сімвалам рамана з'яўляецца вобраз Маці. Прывядзем цытату: «Ён хоча проста зрабіць тое, на што з ахвотаю пайшла б і сама вялікая жытняя баба, маці ўсяго сутнага, якая толькі трохі змяніла тут свой твар. Маці-гаспадыня беларускай зямлі» (339). Тут Караткевіч не проста ўжывае народны апокрыф, але свядома ўводзіць у раман адзін са старажытнейшых архетыпаў чалавечай культуры – архетып вялікай багіні, маці ўсяго існага. На Беларусі яна была вядома пад імёнамі жытняй бабы і багіні Ціоці. Таму ў свядомасці беларусаў Маці Божая як заступніца ўвабрала ў свой вобраз таксама і рысы папярэдніх добрых багіняў, стаўшы сімвалам літасці, ласкі, пяшчоты.

Трэцім, апошнім узроўнем сімволікі ў рамане, з'яўляюцца сімвалы, звязаныя непасрэдна толькі з язычніцкімі архетыпамі. Гэта цмокі (архетып зла), агнявы змій, лічба трынаццаць, непарушнасць клятвы праз ужыванне ў ежу зямлі і многае іншае. У адрозненне ад хрысціянскай і апакрыфічнай, язычніцкая сімволіка не адыгрывае значнай ролі ў рамане. Яна толькі служыць агульнам фонам, на якім разварочваюцца падзеі твора.

Такім чынам, рэлігійны сімвалізм рамана У.Караткевіча можна ўмоўна падзяліць на тры часткі: хрысціянскі, апокрыфічны і язычніцкі. Кожная з гэтых сімвалічных груп мае пэўную ролю і пэўнае месца. Так, праз хрысціянскі сімвалізм раскрываецца характарыстыка дзеючых асобаў і падзей, што адбываюцца ў рамане. Апокрыфічны сімвалізм характарызуе месца і час падзеяў, язычніцкі – служыць агульным фонам рамана.

---

1. Усе спасылкі на раман У.Караткевіча зроблены на выданне: Караткевіч У. Збор твораў: У 8 т. – Т.6 Хрыстос прызямліўся ў Гародні: Раман. – Мн.:Маст. літ., 1990. Нумары старонак падаюцца непасрэдна ў тэксце артыкула ў дужках.

Þ.À.Ñåäèíèíà (Ìèíñê)

ÈÑÏÎËÜÇÎÂÀÍÈÅ ÀÍÒÈ×ÍÎÉ ÌÎÄÅËÈ ÇÀÃÐÎÁÍÎÃÎ ÌÈÐÀ Â ÑÎÂÐÅÌÅÍÍÎÉ ÐÓÑÑÊÎßÇÛ×ÍÎÉ ÔÀÍÒÀÑÒÈÊÅ

Нарастающий интерес авторов, пишущих в жанре фантастики, к античности, и в первую очередь, к античной мифологии – любопытное и малоизученное явление современной литературы. Нас, в частности, заинтересовал факт обращения многих писателей к античным мифологемам загробного мира и использование таких мифологем в сюжетной канве их произведений. Трудно пока объяснить причины данного явления, – в любом случае, дело здесь не в широкой известности и популярности такого рода античных воззрений, так как они мало представлены в античной (а соответственно и новоевропейской) литературе и искусстве. Тем не менее подобного рода мифологический материал находит свое отражение в творчестве таких крупных представителей современной русскоязычной фантастики, как Г.Л.Олди (Д.Громов и О.Ладыженский) («Герой должен быть один»), А.Валентинов (А.В.Шмалько) («Орфей и Ника»), А.Белянин («Сестренка из Преисподней») и загадочный Макс Фрай («Мой Рагнарек»). Однако если обращение к античной мифологии Олди и Валентинова стало привычным для поклонников их творчества, то в творчестве Белянина и Фрая оно носит скорее эпизодический характер.

Роман Г.Л.Олди посвящен мифам о Геракле и полностью базируется на античном материале, представленном авторами в интереснейшей собственной трактовке, в контексте которой им представляется органичным и необходимым обращение к древнегреческому культу умерших.

Герои романа А.Белянина вынуждены подвергнуться риску посещения обители умерших в поисках девочки-подростка Татьяны, возомнившей себя героиней японского мультипликационного сериала Сейлор Мун, борцом со Злом и Несправедливостью, и решившей «освободить всех страждущих и так наказать мучителей, чтобы впредь неповадно было. Упускалась одна маленькая, но существенная деталь – в царстве Аида демонов не было!.. Так что попытки голубоглазой воительницы в матроске творить здесь собственную справедливость выглядели несколько навязчивыми и никому особенно не нужными» [1, с.144–145].

Произведение Макса Фрая описывает события, предшествующие битве богов и хтонических чудовищ, за которой должна последовать гибель мира. Понятие «Рагнарек» заимствовано из скандинавской мифологии, но наряду с Одином и его семьей действующими лицами романа являются представители божественных семейств других народов. В одном из эпизодов романа Афина и Один спускаются в царство Аида, которое по случаю конца света покинули его основные обитатели.

Эпизод романа А.Валентинова, связанный со спуском героини произведения в загробный мир, носит настолько символический и аллю-

зийный характер, что может послужить предметом отдельного исследования.

Следует отметить, что самые древние воззрения людей, населявших Грецию, на обиталище человека после смерти были весьма противоречивы, и уже античным мифографам пришлось проявить определенную смелость и изобретательность, чтобы объединить их в подобие целостной системы. Приходится признать, что современные фантасты в попытке «осовременить» мифологический материал также зачастую вносят свою лепту в дезориентацию читателя. Начинается подобная неразбериха уже с попыток выяснить географическое положение царства мертвых и входа в него. По мнению Гомера, царство Аида находится в недрах земли («Илиада», XX, 61–65) (с этим утверждением согласны и все последующие авторы), а вот вход в него располагается на крайнем западе за рекой Океан, омывающей землю («Одиссея», X, 508). Аполлодор указывает, что Геракл воспользовался подземным входом в Аид около мыса Тенар, находящегося в Лаконике («Мифологическая библиотека», II, 5, 12). Герой Вергилия для подобного спуска возле Авернского озера на территории Южной Италии вынужден воспользоваться помощью Кумской Сивиллы («Энеида», VI, 106–127). Где же располагают вход в древнегреческое царство мертвых наши современники? Придерживающиеся традиции Аполлодора Олди выглядят на общем фоне явными ретроградами. Патриот Белянин помещает искомый географический пункт на территорию Крыма [1, с.106].

А вот Макс Фрай действительно перемещает вход в Аид на «крайний Запад»: по мнению автора, знаменитые Стигийские болота когда-то давно находились в Северной Америке, на территории штата Мэн [4, с.153].

Разночтения распространяются и на само название царства мертвых. В древнегреческой мифологии оно традиционно носит название «Аид» или «Гадес». Однако А. Белянин в своем романе использует вместо них название «Тартар», что не является достаточно правомерным. Дело в том, что, согласно Гесиоду («Теогония», 717–745) и Аполлодору («Мифологическая библиотека», I, 1), Тартаром называется пространство, находящееся в самой глубине космоса, ниже Аида, бездна, внушающая ужас самим богам. Тартар настолько же отстоит от поверхности земли, насколько земля от неба, здесь залегают корни земли и моря, все концы и начала. Он огорожен медной стеной, и ночь окружает его в три ряда. Именно в Тартаре под охраной Сторуких томятся низвергнутые Зевсом титаны. В дальнейшем понятие «Тартар» было переосмыслено в связи с идеей посмертного воздаяния за преступления. У Вергилия он выступает в качестве составной части Аида, самого дальнего места, где также несут наказание святотатцы и прогневившие богов: Алоады, Пирифой, Салмоней, Сизиф и др. («Энеида», VI, 580–601) Однако в античной модели Аида также обязательно присутствует и обитель праведников. Гомер («Одиссея», IV, 561–569) и Вергилий («Энеида», VI, 638–678) называют ее «Элизиум», или «Елисейские поля». Гесиод в поэме «Труды и дни» упоминает «Острова блаженных» (166–173).

В модели загробного мира, созданной А. Беляниным, данный компонент отсутствует абсолютно, вероятно, в связи со следующим утверждением: «Райскую жизнь» здесь практически никто не получает. Богов много, каждый смертный уж кому-нибудь из них чем-то не угодил. Таким образом, некоторое наказание несут все» [1, с.126].

Авторам хватает вкуса не «баловать» читателей детальным описанием «загробных» пейзажей. Картину Аида нашему вниманию предлагают только Олди, но, что свойственно художественной манере указанных авторов, она поэтически изящна и недосказанна:

«Тьма.

Вязкая, плотная тьма с мерцающими отсветами где-то там, на самом краю, в удушливой сырости здешнего воздуха – приторно-теплого и в то же время вызывающего озноб.

Багровые сполохи.

Кажется, что совсем рядом, рукой подать, проступают очертания то ли замшелой стены, то ли утеса... нет, это только иллюзия, тьма надежно хранит свои тайны от непосвященных...

Впрочем, от посвященных она хранит свои тайны не менее надежно, обманывая глупцов видимостью прозрения.

Гул.

Далекий подземный гул – словно дыхание спящего исполина, словно ропот гигантского сердца, словно безнадежный и бесконечный стон мириадов теней во мраке Эреба...

Ровный шелест волн. Да, это он. Это катит черные воды река, которой клянутся боги, – вечная река, незримая и неотвратимая, без конца и начала; и по берегам ее качаются бледные венчики асфодела.

Тьма. Сполохи. Знобящая духота. Рокот воды.

Все» [3, с.9–10].

Не названная в описании река – конечно же, Стикс, дочь Океана. Вместе со своими детьми Никой, Кратосом, Зелом и Биа она участвовала в Титаномахии на стороне Зевса и за это удостоилась великой чести – стать залогом божественных клятв (Аполлодор «Мифологическая библиотека» I, 2). Необходимо упомянуть, что, по представлениям древних, Аид вообще отличается обилием водных источников (Гомер «Одиссея» X, 513–515). Кроме Стикса («Ненавистной»), здесь также протекают Ахеронт – поток печали, Пирифлегетон (Флегетон) – огненная река, Кокит – река воздыханий и скорбного плача, являющаяся притоком Стикса, с которой она сливается под утесом, вероятно, упоминаемом в приведенном выше описании. Более поздние источники (орфическая табличка из Петелии, Вергилий) в числе рек подземного мира упоминают также Лету – реку забвения. Правда, здесь возникает вопрос – что и когда должны были забывать тени умерших, выпив воды из Леты? По версии Вергилия, восходящей к пифагорейской традиции, души умерших пьют воду из Леты перед следующим перерождением:

Души тогда к Летейским волнам божество призывает,
Чтобы, забыв обо всем, они вернулись под своды
Светлого неба и вновь захотели в тело вселиться.
(«Энеида» VI, 749–751) [2, с.260].

Однако классическая древнегреческая мифология не содержит никаких сведений о прецедентах вторичного земного воплощения душ умерших. У Гомера мы находим описания находящихся в Аиде бесплотных и беспамятных теней («Одиссея» XI), память к которым возвращается ненадолго и лишь под воздействием жертвенной крови. Однако река забвения Гомером не упоминается, и остается только гадать, следствием чего является подобная посмертная амнезия теней умерших. Данное противоречие, на наш взгляд, удачно решают Олди: «Тени, попав в Эреб, теряют земную память...» [3, с.318–319].

Путаница с реками связана с еще одним необходимым персонажем античной модели загробного мира – Хароном, перевозчиком душ умерших. Если в романах Олди и Фрая, как и в поэме Вергилия (VI, 384–388), переправа проходит через Стикс, то А.Белянина почему-то больше привлек Ахеронт. Следует отметить, что данный персонаж не пользуется особой любовью ни в античную эпоху, ни в наши дни. Вероятно, это связано с обычаем платить Харону обол за переправу. Наиболее безжалостен в своей характеристике старика Макс Фрай: «Не забудьте взять с собой деньги для Харона, – сочувственно сказал Арес. – Этот скупец скорее позволит вам себя убить, чем сдвинет с места свою лодчонку, пока не получит что ему причитается. А пересекать Стикс вплавь...» [4, с.103]. С благословения автора умершие, покидая Аид, поступают с несчастным весьма негуманно: «Напоследок утопили Харона. Им всем, оказывается, давно хотелось это сделать...» [4, с.158–159]. На коммерческой стороне деятельности перевозчика акцентирует внимание и А.Белянин: «Полагаю, он неплохо зарабатывал на этом деле, каждая перевезенная тень давала ему монетку, а я так вообще выплатил неразговорчивому пенсионеру его индексированную зарплату за пятьсот лет вперед...» [1, с.145].

Для Олди же представляет интерес только профессиональная сторона деятельности персонажа: «...Харон-Перевозчик – родившееся старым дитя Эреба – не перевозит обратно...» [3, с.318].

Также необходимо обратить внимание на столь неотъемлемую часть царства Аида, как чудовищный пес Кербер, порождение Ехидны и Тифона с тремя головами, туловищем, усеянным головами змей, и змеиным хвостом (Гесиод «Теогония» 769–774, Аполлодор «Мифологическая библиотека» II, 5). Строки, посвященные этому животному, пожалуй, во многом выдают отношение авторов к собакам в целом. Потому что и А. Белянин, и Олди относятся к этому ужасному стражу врат Аида в первую очередь именно как к собаке: «...тяжелые ворота содрогнулись от страшно-

го удара и в открывшемся проеме показались три счастливые собачьи морды! Увидев меня, они зашлись в радостном лае, и секундой позже я был с ног до головы вылизан прыгающим Цербером!» [1,160] «...потом – укрощение трехглавого Кербера, милейшей души пса, сторожащего выход из Аида, что при помощи Гермия, ласки и мешка мозговых костей оказалось делом несложным...» [3, с.400].

Без особой симпатии относится к трехглавой собаке только Макс Фрай: «А Кербер издох. Отравили они его, что ли? Но чем можно отравить моего Кербера – не представляю!» [4, с.159]

Но образ Кербера в романе Олди окрашен не только эмоциями. Единственные из всех авторов, они вновь задумываются над его функциями в загробном мире: «...неусыпно стережет выход из Аида трехглавый и драконохвостый пес Кербер – именно ВЫХОД, а не ВХОД, ибо кто ж по доброй воле явится в царство мертвых, а явившись, сумеет в нем затеряться?...» [3, с.318].

В данной работе мы затронули только некоторые, самые известные компоненты античной модели загробного мира и их отражение в современной фантастике. Кануло в Лету то время, когда фантастика считалась низкопробным чтивом. В ней есть и хорошие книги. Остается только желать, чтобы их было больше, особенно если автор берется за такой интересный и непростой материал, как античность.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Белянин А. О. Сестренка из Преисподней. – М.:АРМАДА, 2001.
2. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. – М.: Худ. лит., 1979.
3. Олди Г. Л. Герой должен быть один. – М.: ТКО АСТ; Спб.: Terra Fantastica, 1996.
4. Фрай М. Мой Рагнарек. – СПб.:Азбука, М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.

À.À.Ñêàêóí *(Ñàíêò - Ïåòåðáóðã)*

ÀÏÓËÅÉ ÊÀÊ ËÈÒÅÐÀÒÓÐÍÛÉ ÈÍÒÅÐÏÐÅÒÀÒÎÐ ÎÄÍÎÃÎ ÒÐÀÄÈÖÈÎÍÍÎÃÎ ÑÞÆÅÒÀ

Роман Апулея (II в. н.э.) «Метаморфозы», который со времен Аврелия Августина (De civitate Dei, XVIII, 18) более известен под названием «Золотой осел», обладает достаточно сложной композиционной структурой. Это произведение состоит из одиннадцати книг, объединенных последовательным развитием основного сюжета (приключения молодого грека Луция, по ошибке превратившегося в осла) и наличием сквозных персонажей (Луций, Харита, Тлеполем, разбойники). Помимо главной сюжетной линии, роман Апулея осложнен многочисленными отступлениями и вставными новеллами, предвосхищая тем самым композицию и

технику повествования, характерную для западноевропейской новеллистики эпохи Возрождения (так, например, Дж.Боккаччо, являвшийся восторженным почитателем Апулея, позаимствовал сюжеты трех историй «Декамерона» из апулеевских «Метаморфоз»).

Одной из двенадцати вставных новелл, включенных Апулеем в текст своего произведения, является история любви Психеи и Купидона (IV, 28 – VI, 24), рассказываемая старухой-разбойницей, присматривающей за красавицей Харитой, захваченной в плен. Этот сюжет, в отличие от остальных новелл, занимает весьма значительную часть (около пятнадцати процентов) от общего объема всего произведения и располагается в центре апулеевского романа, что позволяет считать его некой композиционной доминантой текста «Метаморфоз». По наблюдениям многих исследователей, линия Психеи в известной мере соотносится с линией главного героя романа Луция, повторяя или отображая в измененном виде ее наиболее важные моменты (движимый любопытством герой совершает поступок, тем самым обрекая себя на долгие скитания и злоключения; в результате этого он вынужден на некоторое время расстаться с возлюбленной и испытывать страдания от многочисленных тягот и лишений, и т.п.). Однако, несмотря на наличие определенных соответствий между событиями фабульной и обрамляющей частей, новелла о Психее и Купидоне обладает всеми необходимыми признаками целостного и завершенного художественного текста и может рассматриваться как самостоятельное литературное произведение. Именно поэтому указанный сюжет получает в сочинениях последователей Апулея столь широкое распространение, привлекая внимание европейских писателей эпохи Ренессанса и Нового времени гораздо сильнее, нежели сам текст апулеевских «Метаморфоз» (в частности, в некоторых случаях мы можем судить о знакомстве того или иного автора с текстом романа Апулея, основываясь исключительно на оценках или интерпретациях этим автором рассматриваемой нами вставной новеллы).

Различные исследователи, анализирующие в своих работах «Метаморфозы» Апулея или непосредственно ссылающиеся на историю любви Психеи и Купидона, как правило, применительно к тексту этой истории употребляют такие жанровые обозначения, как «сказка» и «новелла». Сторонники использования термина «сказка» мотивируют свой выбор тем, что Апулей в этой части романа периодически обращается к чрезвычайно распространенным и легко узнаваемым фольклорным моделям (темам, ситуациям, типам героев), а рассказываемая им история, по мнению этих исследователей, воспринималась как вымысел уже современниками писателя. Тем не менее, наряду со многими другими специалистами, мы склонны считать рассматриваемый фрагмент «Метаморфоз» классическим образцом позднеантичной вставной новеллы, поскольку заимствование и обыгрывание разнообразных фольклорных мотивов и коллизий было весьма свойственно античной литературе в целом, зачин

апулеевской истории о Психее (в адекватном русском переводе М.А.Кузмина: «Жили в некотором государстве царь с царицею. Было у них три дочки-красавицы...» [1, с.167] и т.п.), как доказали отечественные и зарубежные исследователи, типичен для древнегреческих любовных романов, а употребляемые самим Апулеем слова «сказка» и «басня», принимая во внимание особенности стиля последователей так называемой «второй софистики» [2, с.373], являются отнюдь не жанровыми определениями, а контекстуальными синонимами понятий «история», «рассказ» и «повесть».

В отличие от мифа, истинность и достоверность которого для представителя любой из древних цивилизаций не вызывали ни малейшего сомнения, сказка, как известно, была изначально ориентирована на вымысел и характеризовалась отсутствием сакрального начала. По справедливому замечанию А.А.Тахо-Годи, если «миф ничего заранее не придумывает и вполне реален...» [3, с.10], то «сказка... вполне сознательно придумывается, с заранее намеченной целью и идеей, причем и рассказчик и слушатель прекрасно понимают сказочную выдумку и верят ей условно, в рамках своеобразной игры» [3, с.10].

Кризис традиционных мифологических представлений и зародившихся на их основе всевозможных религиозных культов, наступивший в странах Средиземноморья в начале первого тысячелетия новой эры, безусловно, нашел свое отражение и в творчестве Апулея. Этот античный писатель, принадлежавший к числу сторонников широко распространенного во II в. н.э. культа Изиды и Озириса, не отличался особой религиозной толерантностью и изображал в своих произведениях последователей иных (сирийских, иудейских, христианских) мистериальных культов с резко негативных позиций. В новелле о Психее и Купидоне даже духовно близкие Апулею божества римского пантеона нередко подвергаются иронии и сатирическим насмешкам со стороны писателя, что, на наш взгляд, свидетельствует об апулеевском скепсисе по отношению к традиционным религиозно-мифологическим представлениям. Апулей, как и большинство позднеантичных авторов, относится к олимпийским богам без особого почтения и едва ли не фамильярно; у него, как пишет С.В.Полякова, «...Юнона и Церера – типичные обывательницы, а Юпитер только и думает, что о соблазнении хорошеньких женщин...» [4, с.84].

Однако, несмотря на очевидные сомнения Апулея в *правде* мифа, отразившиеся в «Метаморфозах», историю любви Психеи и Купидона все же не следует считать образцом литературной или литературно обработанной сказки. С точки зрения Е.М.Мелетинского и многих других специалистов по мифопоэтике, взгляды которых вполне разделяются нами, «собственно сказочная семантика может быть интерпретирована только исходя из мифологических истоков» [5, с.262], а само «происхождение сказки из мифа не вызывает сомнения» [5, с.262]. Вместе с тем в случае с Апулеем мы имеем дело с неким промежуточным этапом трансформа-

ции мифологической основы сюжета: история о Психее уже не является полноценным мифом, но еще и не стала волшебной сказкой, поскольку, с одной стороны, и писатель, и читатель-современник, судя по всему, не были убеждены в абсолютной достоверности изображаемых событий, а с другой стороны, процесс десакрализации древнего мифа был весьма далек от своего завершения. Учитывая все вышеизложенное, мы полагаем, что рассматриваемый фрагмент из апулеевских «Метаморфоз» целесообразнее соотносить не с жанром сказки, а с жанром новеллы, точнее, с его особой разновидностью – вставной новеллой.

Безоговорочно соглашаясь с утверждением примата древнейшей, мифологической основы сюжета об Амуре и Психее, исследователи расходятся во мнении о непосредственных истоках апулеевской истории. Одни ученые считают, что писатель в данном случае воспользовался весьма распространенным в мировом фольклоре типом сюжета, создав его первую литературную интерпретацию. Общая схема этого сюжета, согласно реконструкции исследователей-фольклористов, может быть представлена в следующем виде: некая красавица выходит замуж за таинственное существо, которое ей не разрешается видеть; движимая любопытством, она нарушает запрет и смотрит на супруга; в результате этого ее муж исчезает, а она сама отправляется на его поиски, которые сопровождаются чередой испытаний; после долгих странствий, сопряженных со многими страданиями и лишениями, она находит супруга, и всё завершается благополучно.

Другие специалисты полагают, что существовал некий древнегреческий письменный источник сюжета (например, любовный роман), которым вполне мог воспользоваться Апулей. Однако, как совершенно справедливо замечает С.В.Полякова, нередко подобные предположения бывают основаны не на каких-либо достоверных фактах (которые в данном случае отсутствуют), а на расхожих представлениях о том, что римская литература всегда подражает древнегреческим литературным образцам. Гипотеза о заимствовании Апулеем сюжета об Амуре и Психее из некоего древнегреческого любовного романа документально никем не была обоснована, также как совершенно немотивированными и неубедительными являются многочисленные версии об использовании этим писателем при создании «Метаморфоз» текста якобы существовавшей повести Лукия Патрского (I в. н.э.?), описывающей приключения молодого человека, превращенного в осла (необходимо пояснить, что указанные версии основаны на единственном источнике – свидетельстве патриарха Фотия, который ссылался на эту не дошедшую до нас повесть).

На наш взгляд, с точки зрения принципа научной верификации, более обоснованным и убедительным является вышеуказанное предположение о наличии некоего фольклорного варианта сюжета об Амуре и Психее, хорошо известного Апулею. В работах В.Андерсона, Я. – О.Свана и некоторых других исследователей приводится целый ряд фольклорных

параллелей и аналогий, наиболее ранние из которых вполне могли быть знакомы автору «Метаморфоз». Вместе с тем отдельные догадки ученых представляются нам чрезмерно гипотетичными и маловероятными.

Так, например, по мнению С.В.Поляковой, Апулей мог воспользоваться кабильской (североафриканской) версией этого международного сюжета – сказкой об Асхар-у-леху («Сын териели») [4, с.80-81]. Несмотря на очевидное сходство многих сюжетных линий кабильской сказки и вставной новеллы из романа Апулея, древность этого фольклорного произведения весьма относительна и, разумеется, не может быть документально подтверждена: записанный в XX веке текст сказки сам по себе не является доказательством ее якобы двух- или трех тысячелетней истории существования. Однако даже если принять за аксиому более древнее, по сравнению с апулеевскими «Метаморфозами», происхождение сказки «Сын териели», то вероятность знакомства с нею Апулея ничтожно мала, поскольку этот писатель, как известно, отличавшийся значительной степенью снобизма и презрения по отношению к «черни» и «профанам», едва ли был способен интересоваться устными рассказами и преданиями одного из порабощенных римлянами североафриканских племен (если оно в то время вообще существовало). Таким образом, данное предположение С.В.Поляковой свидетельствует лишь о наличии новой, не известной ранее типологической параллели сюжета, но ни в коем случае не устанавливает его конкретный фольклорный прототип.

По всей видимости, в сложившейся ситуации обнаружение этого конкретного прототипа в принципе не представляется возможным. Современная фольклористика не располагает и не может располагать подлинными текстами, характеризующими состояние того или иного изучаемого ею сюжета две тысячи лет назад, в начале новой эры. В данном случае любое предположение и любая параллель будут заведомо умозрительными и гипотетичными, не давая веских оснований для однозначного решения указанной проблемы. С нашей точки зрения, Апулей вполне мог воспользоваться (и скорее всего воспользовался) каким-либо из древнегреческих или римских вариантов сюжета об Амуре и Психее; возможно, именно об этом свидетельствуют его слова: «Начинаем греческую басню» [1, с.4], открывающие повествование «Метаморфоз» (I, 1).

Другим вопросом, с которым зачастую приходится сталкиваться исследователям творчества Апулея, является проблема буквального или символического истолкования рассматриваемой нами вставной новеллы. Первые попытки обнаружения некоего тайного смысла в рассказанной Апулеем истории любви Психеи и Купидона были предприняты еще в эпоху поздней античности. В частности, североафриканский церковный писатель и епископ Фульгенций (V в. н.э.), посвятивший пересказу и толкованию апулеевской истории специальную работу («Сказка о богине Психее и Купидоне»), полагал, что царь и царица в новелле Апулея суть бог и материя, а их три дочери – плоть, свобода (понимаемая как незави-

симость суждений) и душа. Произвольность подобной философско-аллегорической интерпретации очевидна, однако все же необходимо признать, что существовали некоторые объективные предпосылки, способствовавшие ее возникновению.

Как уже упоминалось выше, в древнегреческом и латинском языках слово «psyche» обозначало душу; соответственно, персонифицированным воплощением души являлась (во всяком случае – в мифологии эллинистического периода) богиня Психея. Несомненно учитывавший своеобразие мифологической образности, Апулей тем не менее едва ли «рассчитывал на прочтение своей новеллы в плане иносказания...» [4, с.87], как ошибочно полагают многие исследователи, которые видят в этом писателе прежде всего создателя «поэтической сказки о странствиях человеческой души, жаждущей слиться с любовью» [6, с.345].

Текст апулеевской вставной новеллы, на наш взгляд, не содержит в себе каких-либо художественных элементов и особенностей, позволяющих говорить о наличии в нем символико-аллегорического уровня, то есть, по сути дела, качественно иного пласта повествования. Отмечаемая всеми специалистами ироничность «Метаморфоз» распространяется и на фрагмент о Психее, в котором также присутствует мощное сатирическое начало, проявляющееся в описаниях характеров и действий высших олимпийских божеств (Юпитера, Венеры, Юноны, Цереры), напрямую соотносимых с римским императором и его приближенными. Периодическое усиление иронической тональности повествования, активизация сатирического начала, очевидная соотнесенность с реалиями римской жизни периода принципата, наличие целого ряда пародийных аллюзий ни в коей мере не способствуют отвлеченно-аллегорическому пониманию смысла апулеевского произведения. Именно по этой причине С.В.Полякова, убежденная сторонница аллегорического варианта истолкования данной новеллы, приходит к неожиданно осторожному и обтекаемому выводу: «...Перед нами символическое повествование о человеческих заблуждениях, вызванных ими страданиях, выходе из них и приобщении к более высоким формам жизни, чем были доступны личности в период до ее метаморфозы» [4, с.87].

Однако двухаспектность повествовательной структуры все же свойственна тексту апулеевской новеллы, но она прослеживается не на субъективном, герменевтическом, а на объективном, стилистическом уровне. В истории, рассказанной этим писателем, присутствуют два различных, внешне диаметрально противоположных нарративных плана – лирико-поэтический и иронически-гротескный (по определениям С.В.Поляковой) [4, с.84]. Лирико-поэтический план является характерным признаком повествовательной линии Психеи и Купидона, отличающим ее от основной части романа Апулея, которая буквально пронизана сатирическими интонациями. Иронически-гротескный план, свойственный бытовой и

олимпийской линиям, напротив, сближает эту вставную новеллу с основным текстом романа, а также с другими новеллами, включенными в композицию произведения.

Указанные повествовательно-стилистические уровни, тем не менее, не противостоят друг другу, как это могло бы показаться на первый взгляд, а коррелируют и даже взаимодействуют между собой. Мы полагаем, что подобное сочетание противоположностей было вполне осознанным художественным приемом, нередко встречающимся в творчестве Апулея. В данном случае при помощи соотношения разноуровневых изобразительно-стилистических средств писатель демонстрирует сложность и многогранность человеческой жизни, в которой поэзия высоких чувств зачастую сочетается с гротеском и прозой повседневного быта.

История любви Психеи и Купидона, литературно обработанная Апулеем, уже в эпоху поздней античности стала восприниматься в качестве самостоятельного художественного произведения и была более известна, нежели все остальные сочинения этого автора (в том числе и сам текст «Метаморфоз»). В дальнейшем подобная тенденция приняла еще более явные формы, в частности, проявившись в излишней абсолютизации значения и места указанного сюжета в творчестве римского писателя. Начиная с эпохи Возрождения и вплоть до настоящего времени имя Апулея ассоциируется в сознании читателей прежде всего с текстом сочиненной им вставной новеллы о Психее и Купидоне и только потом – с текстами «Метаморфоз» (in corpore), «Флорид», «Апологии» и других его произведений.

Ñ ï è ñ î ê ë è ò å ð à ò ó ð û

1. Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды / Пер. с лат. М.А.Кузмина и С.П.Маркиша. – М.: Наука, 1993. – С. 167; Cf.: *Apuleius.* Opera: In 2 tt. Parisiis: Federicum Leonard, 1688. – T. 1. – P. 131.

2. См.: Маркиш С.П. О языке и стиле Апулея // Апулей. Указ. соч.

3. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. – М.: Искусство, 1989.

4. Полякова С.В. «Метаморфозы», или «Золотой осел» Апулея. – М.: Наука, 1988.

5. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа, 2-е изд. – М.: Восточ. лит-ра – Языки рус. культуры, 1995. С. 262.

6. Лосев А.Ф. Психея // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Под ред. С.А.Токарева и др., 2-е изд. – М.: Совет. энциклопедия, 1992. – Т. 2.

Áàðáàðà Áîãîëýì áñêà *(Ëîäçü)*

Ï ÎËÜÑÊÈÅ ÈÑÑËÅÄÎÂÀÍÈß ÐÈÒÎÐÈÊÈ È ÅÅ ÏÐÀÊÒÈ×ÅÑÊÎÃÎ ÏÐÈÌÅÍÅÍÈß

20 лет тому назад Я.З.Лихански, определяя состояние и потребность польских исследований риторики, обращал внимание на отсутствие более новой истории риторики и современного подхода к риторическим вопросам [1].

Исходя из этого, мы попробуем присмотреться к достижениям последнего двадцатилетия, чтобы ответить на вопрос: что изменилось в области риторики и каковы главные направления ее исследований?

Знатоки сигнализируют «возвращение» риторики, «обращение к риторике», изменение мышления о риторике, т.е. науке, у которой было свое начало, но у которой – по их мнению – не будет завершения [2], ибо риторика – это живая наука, обладающая большой вдохновляющей силой. Они подчеркивают, что антипозитивистский перелом открыл риторику заново. Обращают внимание на то, что риторика, являющаяся формальной наукой, в небольшой степени подлежит изменениям, изменяются лишь ее толкования и употребления [3].

Среди примет риторики как инструмента описания подчеркиваются: ориентированность на коммуникацию, универсальность, методичность и др. [4] Риторическим терминам в публикациях последних 20 лет многократно давались новые определения.

Описательная, систематическая риторика. В 1990-2000 годах были опубликованы четыре синхронных пособия. Их авторы – М.Королько [5], Е.Земэк [6], Ч. и П.Ярошински [7] и Я.З.Лихански [8].

Описанию классической систематичной риторики сопутствовали в энциклопедическом справочнике Корольки переводы классических риторических источников (избранных текстов), некоторые из них в переводе автора пособия.

В этих работах мы находим основные понятия, принципы, виды и функции риторики. Авторы пытаются упорядочить ее в пяти главах материала. Авторов интересуют также связи риторики с другими науками. Подчеркивают они возрождение прагматичной (практической) риторики и указывают на ее многочисленные случаи применения. Особое значение имеет здесь риторическая коммуникация по характерной триаде: отправитель – потребитель – речь. Исследователи обращают внимание на риторику в качестве способа создания и принятия текстов (теория конструирования и анализа). Их интересуют как прошлые, так и настоящие аспекты риторики. В пособиях вышеупомянутых авторов изложению теории сопутствовали также общие исторические черты риторики в Польше. Самый полный обзор – от возрождения до современности – мы находим в работе Лиханского, который сопоставил традицию с современностью.

Раньше этот автор продемонстрировал классический подход в книге *Retoryka od średniowiecza do baroku* [9]. Упомянутые исследователи не только характеризуют систему риторики, но и указывают на ее универсальность, а даже на ее перспективу в будущем. Настоящее дисциплины – согласно Лиханскому – это риторика медиальная, многокультурная, но в меньшей степени опирающаяся на красноречие. Он напоминает, что трем культурам (оральной, письменной, медиальной) соответствуют три типа риторики. Современные направления риторических исследований – это (по Лиханскому) постмодернизм, гипертексты, вторичная оральность, феноменология, герменевтика и семиотика.

История риторики. Имеем здесь в виду исследования периода от начала риторики до упадка византийской империи (Е.Цихоцка, Я.З.Лихански [10]). Цихоцка теории византийской риторики посвятила также отдельную книгу [11].

В пределах интересующей нас проблематики можно разместить также некоторые подробные размышления – исследования древнейшей истории риторики и теории произношения Горгиаша с Леонтином, Демостенеса (П.Турасевич, К.Тушинска-Мацеевска) и софистов (Я.Гайда).

Теории и практике риторики XV в. была посвящена совместная работа [12], а всей старопольской риторике – заглавные слова в литературном словаре к XVIII в. [13] Достижения теории произношения эпохи просвещения были предметом работы Р.Магрыся [14], а также статей в литературном словаре этой эпохи [15]. Также риторике XIX в. и XX в. посвящены заглавные слова в словарях [16]. Следует добавить, что с 1987 г. действует Польская Секция International Society for the History of Rhetoric, исследующая среднеевропейскую проблематику. В Польше проходят также международные конгрессы этого научного общества. Написанная в этом кругу общая работа *Retoryka antyczna i jej dziedzictwo* [17] выводит современные направления из древнегреческой риторики, указывая на древнюю риторику как на основу гуманитарных наук (М.Качмарковски).

Литературные исследования риторики. По мнению исследователей, риторика – это неотъемлемая часть литературы, т.к. каждое литературное произведение является риторическим. М.Королько сделал предложение, чтобы для литературоведческих потребностей разработать терминологический аппарат риторики [18], при этом сам (а также и другие) начал его разработку. Связям риторики и литературы посвящены две совместные работы: *Retoryka a literatura* [19] и *Retoryka i badania literackie* [20].

Одна из современных исследовательниц А.Бужинска рассматривает литературу как мастерство обольщения, в которой важную роль играют риторические уговоры [21]. Риторичность в литературе обозначает тонкую и уговорную речь, имеющую большое влияние на читателя [22]. М.Королько, когда пишет о Ц.К.Норвиде, поэте-риторике, практическому (риторическому) подходу противопоставляет теоретический (риторичес-

кий) подход [23]. Норвид так же, как и многие другие авторы, разбирался в нюансах риторического искусства. Предметом научных размышлений становятся не только авторы и их произведения, но также риторические жанры (тенденциозный роман, сонет, полемические тексты, популярная литература, литература н/ф жанра, исторический роман для детей и молодежи, эпос, речи, проповеди). Риторическая теория жанров была темой статьи Е.Зёмека – *Genera scribendi* [24].

Исследователи (М.Королько) обращают внимание на то, что сущность риторики заключается не в форме произведения, а в отношении автора к предмету высказывания.

Я.Плуценник исследовал риторику возвышенного в литературном произведении [25], теорию возвышенного от Псевдо-Лонгина до Ж.Ф.Лиотара, указывая способы изображения «неизображаемого» в произведении (фильмы, жанры).

Исследована также риторика как искусство убеждения – ее начало и место в литературе (К.Тушинска-Мацеевска).

Знатоки обращают внимание на то, что риторика и поэтика – это два комплементарных слагаемых, две теории построения текста и две концепции приема [26].

Закон и риторика. В последнее время появились учебники по риторике (эристика и искусство переговоров) М.Корольки [27] и Я.Яблонской-Бонцы [28], которые (учебники) вводят в сущность риторики как искусства убеждения; показывают методику, технику и искусство аргументирования, а также построения речи и ведения споров. Они помогают вырабатывать коммуникативные связи и риторическую компетенцию юристов. Авторы напомнили об основных типах риторических высказываний, а также о принципах текстовой и интерперсональной риторики.

Гомилетика. Хотя некоторые исследователи риторики (напр., Я.З.-Лихански) считают, что так называемая христианская риторика не существует, следует отметить некоторую заинтересованность риторикой проповеднических текстов. Следует добавить (по кс. Я.Прачу), что христианство имеет риторический штрих как религия слова [29]. Отсюда исходит повседневно ощущаемая потребность учета риторических принципов в проповедническом искусстве. Исследованию подлежат эффективность слова в современном проповедническом искусстве, языковые средства убеждения, отношения «отправитель – потребитель», учебники проповеднической риторики (Б.Матущик, Д.Здункевич-Едынак, О.В.Пшычына, Г.Сивэк, В.Вильк и др.). Идут поиски рецепта хорошей проповеди, указывая на потребность уважения к слову, слушателю и языку.

Место риторики в образовании. Трудно сегодня не согласиться с потребностью риторики в школе, хотя и сейчас некоторые с этим не соглашаются, о чем свидетельствует дискуссия на страницах «Polonistyki» [30]. В 80-х годах восстановили риторику в современной польской фило-

логии на университетах [31]. В связи с этим издаются пособия с материалами по риторике, организуются различные курсы.

Риторика сейчас появляется на ранних этапах обучения (начальная школа, гимназия, лицей), особенно с введением реформы обучения в 1999 году. Все чаще риторические вопросы появляются в школьных учебниках, напр. Г. и Т.Згулки – *Mówię, więc jestem. Podręcznik języka polskiego dla licealistów* [33].

В работах по дидактике риторики авторы исходят из польской традиции и опыта XVIII и XIX веков [34]. В сегодняшнее время этой теме уделяют свое внимание: М.Королько, Г. и Т.Згулки, Б.Боголэмбска. Они отдают предпочтение функциональной, практической риторике в школе. На вопрос: можно ли обучать риторике? – исследователи эти отвечают: да, но риторике, как творческой деятельности, риторичности. Один из методистов – К.Бакула – предложил даже придать языковому обучению неориторический характер [35].

Вырабатывание искусства хорошего разговора, произнесения речи в различных условиях (беседы, переговоры, ведение споров) должно исходить из искусства слушания.

Школьная риторика – это также написание текстов, т.е. редактирование высказываний с целью приведения в волнение и убеждение собеседника в правильности своих взглядов, а также привлечения его к своему делу (жанры убеждения). Это также поиск следов риторической конвенции в текстах и анализ примеров риторического искусства. Вырабатыванию риторической культуры служит литературная критика или риторическая и практическая логика (Б.Боголэмбска).

Проблемой воспитания является этичность риторики. Вопросами этими занимаются авторы работы *W kręgu etyki, poetyki i dydaktyki słowa* [36].

Следует также обратить внимание на интегрирующий характер школьной риторики а также на присутствие в школьной деятельности как словесной риторики, так и визуальной (СМИ, комиксы).

Риторика рекламы. Главным пособием в этом жанре является книга П.Г.Левинского [37], которая описывает рекламный текст как словесно-визуальный вид коммуникации и убеждения. Аналитическим материалом послужили автору пресса и телевидение. Автором прагмалингвальной монографии, указывающей на языковые средства убеждения в рекламных текстах является К.Сковронек [38]. Риторической стороной рекламы занимаются также: Е.Бральчик, Я.З.Лихански и Я.Лизак [39]. Эти исследователи обратили внимание на существующую опасность со стороны рекламы: закрепление стереотипа, связь с безвкусицей, зависимость от пропаганды.

Теория аргументации. Год тому назад появился терминологический словарь К.Шиманка *Sztuka argumentacji* [40], включающий вопросы

на грани риторики, логики, языковедения и психологии, но прежде всего – теорию и практику аргументирования (аргументационные схемы, способы убеждения, ведения споров, диалогов, дискуссии, дебатов, выискивание ошибок в образе мышления и т.д.). Издание это в некоторой степени восполняет нехватку словаря риторических терминов.

Риторические фигуры. В нынешнюю эпоху (постмодернизм, деконструктивизм) мы наблюдаем заинтересованность теорией тропов и фигур. Исследования эти касаются метафоры как грамматико-риторического явления, солецизма, перечисления (Я.З.Лихански, Я.Зёмэк, Р.Зимны). Исследователи обращают внимание на то, что фигуры мысли соединяются как с elocutio, так и с inventio, ибо являются явлением языко-стилистическим, психологическим, философским и семантическим.

Исследование топосов. Топосы наряду с функцией аргументирования имели также характер орнамента. Проблематикой «общих мест» (риторических) занимаются в Польше М.Сквара и В.Томасик [41]. Топосы начала и конца анализировали Б.Боголэмбска и А.Гожковски. Эти исследователи обратились к теории Аристотеля, предпочитая при этом классическое направление в рассуждениях над топосом. Топосам XX века посвящена обширная статья в *Словаре польской литературы XX в.* [42].

Журналистская риторика. Журналистская риторика в качестве искусства эффективного сообщения является темой возобновленного учебника В.Писарека [43]. Автор–языковед анализирует средства, имеющиеся в распоряжении пишущих авторов. Публицистики касаются также работы, касающиеся риторики журналов (напр., С.Ковальского). Занимается он также вопросами функции убеждения и рекламы журнальных текстов. Одновременно исследует он публицистический стиль, имеющий риторические фигуры.

Связь риторики с философией. Вопросы эти освещает работа И.Гартмана – *Heurystyka filozoficzna* [44]. Она касается термина rhetorica doceus, т.к. прослеживает сущность риторического мышления. Риторика и герменевтика употребляются здесь как комплиментарные отрасли. В свою очередь Э.Волицка искусство произношения считает элементом искусства разговора, т.е. диалектической герменевтики [45]. В различных публикациях освещаются также вопросы связей риторики с ценностью.

Риторика, языковедение, стилистика. Возрождение риторики – это не только заинтересованность философией языка. Замечено, что риторика от new criticism до new rhetoric входит в область языковедения, особенно синтаксиса и что древнюю риторику можно считать предшественницей лингвистики текста [46]. Риторика в качестве лингвистики текста включает в себя также теорию сплоченности (Я.Зёмэк). Считают, что грамматика описывает структуры предложений, а риторика – конструкции, имеющие больше одного предложения (Я.З.Лихански). Предметом исследований являются также так называемые косвенные акты речи в современной риторике (Т.Згулка).

Одной из преемниц риторики была стилистика. Писала об этом Б.Боголэмбска в своей работе *Tradycje retoryczne w stylistyce polskiej. Narodziny dyscypliny* [47]. Исследовательница пишет, что выделение теории стиля из риторики и поэтики произошло во II половине XIX века. Логическим последствием этого факта было участие риторической проблематики в работах по стилистике. Риторике свойственны были эпохи склонов и падений, а иногда – времена полного истребления. Вопросам стилистики и риторики (прикладная риторика, риторические контексты) исследовательница посвятила также собрание исследований [48], в которых писала о риторическом разделении на 3 стилистических варианта (стилистическая триада).

Сегодня считают, что из всех разделов риторики в сфере élocutio достижения эпохи античности оказались самыми прочными.

Искусство живого слова. Теоретически и практически оно исследовалось М.Корольком и Ч. и П.Ярошинскими. Авторы эти учли принципы правильного произношения и средства выражения, обращая внимание на тот факт, что разговорная речь богаче письменной речи. Целью этого рода публикаций является выработка навыков понятий и правильной речи.

Эстетика. В Польше была переиздана работа А.Шопенгауэра *Erystyka czyli sztuka prowadzenia sporów* [49]. Появилась также отечественная работа М.М.Чарнавской *Współczesny sofista czyli nowe chwyty erystyczne* [50]. Работа эта является продолжением употребляемых в дискуссиях нечестных приемов (no fair). Эвристический прием надо понимать, как высказывание, заменяющее аргумент в дискуссии. Эта публикация показывает эвристические стратегии и позволяет бороться с эристом, т.е. эффективно обороняться перед эвристической атакой.

Переводы. Уже 10 лет тому назад исследователи (М.Королько, Я.З.Лихански) указывали на отсутствие в Польше критических изданий классиков риторики. Они утверждали, что «издательские источники фактически не существуют» [51]. Однако в последнее время появилось несколько заслуживающих на внимание, переводов [52]. Это *Риторика, поэтика* – Аристотеля [53], *Юридическая логика. Новая риторика* – Х.Перельмана [54], *Введение в риторику* – Р.Фолькманна [55], а также *Европейская литература и латинское средневековье* – Э.Р.Куртиуса [56]. Следует добавить, что на польской почве исследуются также вопросы риторики перевода.

Справочники. Наряду с многочисленными переводами (особенно в англосакском кругу) учебников по практической риторике (научно-популярных) издаются в Польше также работы отечественных авторов. Они касаются: искусства публичных выступлений [57], культуры переговоров [58], искусства убеждения [59], вопросов произношения, ведения дискуссии [60], коммуникативных действий (напр., в бизнесе) [61]. Потребительское течение выступает в работе П.Калины, который указывает, как следует учиться – *Мнемотехника как искусство вырабатывания и укрепления памяти* [62].

Другие исследовательские сферы. В последнее двадцатилетие в Польше исследователи интересовались следующими вопросами:

- риторикой коллективного субъекта (А.Петровски);
- категорией mimesis в риторике (З.Митосэк);
- риторикой вранья (Ё.Антос);
- формами уговаривания в современной культуре (критикой как авторекламой);
- риторикой как способом мышления о тексте (А.Верпаховска);
- связью риторики с эпохами культуры и литературными течениями (Я.З.Лихански);
- риторикой прикладных текстов, понимаемой как искусство создания «документов» (Я.Винярска);
- переплетением соответствующих частей риторики;
- уговариванием в культуре масс (С.Бараньчак);
- возможностью употребления аппарата классической риторики в исследовании современных средств массмедиа (Э.Котарски);
- присутствием риторической традиции в католической церкви и в исследовании библии (Е.Хмель);
- связями риторики с гуманистической психологией (В.Хаим);
- несловесными средствами риторической демонстрации (Б.Тарас);
- риторикой в коммуникации, эффективной коммуникативностью с помощью уговаривания (М.Мохонь, Я.Микуловски-Поморски, З.Нэнцки);
- связью риторики с антропологией (А.Липшиц);
- риторическими аспектами в политике и вопросами пропаганды в теоретическом, практическом и историческом понимании (Б.Долех-Островска, Я.Фрас, Б.Оцепка, С.Дубиш, А.Глувчевски, К.Ожуг).

Недавно изданный том *Риторика сегодня. Теория и практика* [63] публикует доклады многих польских исследователей и охватывает широкий спектр вопросов.

Современный немецкий риторик В.Г.Мюллер определил сферы заинтересованности риторики. Исходя из этого надо отметить, что в Польше проводятся как систематические, так и исторические исследования.

Риторику рассматривают с перспективы: философии, коммуникативных знаний, литературоведения, закона, медиальных знаний; в меньшей степени – с перспективы семиотики и психологии. В круг заинтересованности исследователей попали такие парадигмы, как: теория аргументации, топосы, политика, наука о проповедях, риторическая стилистика, искусство живого слова, риторические фигуры. Реже – феминистическая риторика, случайная, риторика изображения, мнемотехника, риторика конверсации (диалога), мультимедиальная, массовая коммуникация. Сегодня издаются популярные риторические справочники, анализы текстов с риторической точки зрения, работы в области риторической дидактики и публицистики, а также публикации в области рекламы и пропаганды.

Один из авторов – М.Пехота – свою статью озаглавил *Kryzys retoryki.* Он отметил, что множество определений в риторике и злоупотребление этим словом порождает недоверие к риторике [65]. Впрочем, еще раньше Я.Зёмэк обратил внимание на опасность преувеличения значения риторики [66]. Другие знатоки подумывают над тем, почему размышления над риторикой в Польше такие скудные [67].

Приведенный обзор исследовательских направлений риторики показывает, что она уже не является заброшенной областью гуманистических знаний, а все время идет процесс возрождения исследования риторики [68].

---

1. *Polskie badania nad retoryką* (в:) G.Matuszak, *Dzieje nauki o literaturze polskiej, «*Ruch Literacki» 1983, № 3-4, стр. 311-314.

2. См.: M.Rusinek, *Powrót, zwrot i różnice w myśleniu o retoryce, «*Teksty Drugie» 2000 № 2, с. 168-189.

3. См.: J.Z.Lichański, *Retoryka i przełom antypozytywistyczny w badaniach literackich, «*Nowa Krytyka» 1995 № 5, стр. 43-65.

4. Писал об этом P.H.Lewiński (*Retoryka reklamy*, Wrocław 1999).

5. *Sztuka retoryki,* Warszawa 1990; изд.2. там же 1998.

6. *Retoryka opisowa,* Wrocław 1990.

7. *Podstawy retoryki klasycznej,* Warszawa 1998.

8. *Retoryka,* Warszawa 2000.

9. Warszawa 1992.

10. *Zarys historii retoryki,* Warszawa 1993.

11. *Teoria retoryki bizantyjskiej,* Warszawa 1988.

12. *Retoryka w XV stuleciu.* Ред. M.Frankowska-Terlecka. Wrocław 1988.

13. *Słownik literatury staropolskiej.* Ред. M.Frankowska-Terlecka. Wrocław 1988.

14. Rzeszów 1998.

15. *Słownik literatury polskiej Oświecenia.* ÐÍä. T.Kostkiewiczowa, Изд. 2. Wrocław 1996.

16. *Słownik literatury polskiej XIX w.* Ред. J.Bachyrz. A.Kowalczykowa, Wrocław 1994; *Słownik literatury polskiej XX w.*, Wrocław 1992.

17. Warszawa 1996.

18. *Prawno-retoryczne myślenie o literaturze* (в:) *Poszukiwania teoretycznoliterackie.* Ред. E.Czaplejewicz, E.Kasperski. Wrocław 1989.

19. Wrocław 1984.

20. Warszawa 1998.

21. Literatura jako sztuka uwodzenia (в:) *Ostrożnie z literaturą!* Red. S.Balbus, W.Bolecki. Warszawa 2000, стр. 8-19.

22. Напр. J.Kisielowa, *Retoryka i melancholia. O poezji J.Lechonia.* Katowice 2001.

23. Poetycka retoryka Norwida (в:) *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX w.* Red. E.Czaplejewicz, W.Grajewski. Wrocław-Warszawa 1988, стр. 293-310.

24. «Pamiętnik Literacki» 1992, тетрадь 1, стр. 114-124.

25. *Retoryka wzniosłości w dziele literackim,* Kraków 2000.

26. См.: J.Ziomek, *Prace ostatnie,* Warszawa 1994.
27. *Retoryka i erystyka dla prawników,* Warszawa 2001.
28. *Prawnik a sztuka negocjacji i retoryki,* Warszawa 2002.
29. *Zwrot ku retoryce, «*Wiadomości Diecezjalne Podlaskie» 1986, № 1-3, стр. 18-28.
30. 2002, № 5.
31. Занятия также проходят, напр. в Лодзинском и Варшавском университетах. В Ягеллонском университете существуют курсы риторики для дипломированных специалистов (Школа Риторики).
32. См.: *O retoryce,* Разраб. J.Z.Lichacski, Warszawa 1995.
33. Kraków 2000.
34. См.: T.Zaniewska, *Retoryka szkolna,* Białystok 1991.
35. Kształcenie językowe w szkole podstawowej w świetle współczesnych teorii psychologicznych i lingwistycznych, Wrocław 1997.
36. Ред. T.Patrzaiek. Wrocław 1998.
37. Retoryka reklamy, Wrocław 1999.
38. Reklama, Kraków 1993.
39. Несколько статей на эту тему появилось в современной работе: *Język w komunikacji.* Под ред. G.Habrajskiej. Jydu 2001, т.1,3.
40. Warszawa 2001.
41. M.Skwara, *O miejscach retorycznych, «*Pamiętnik Literacki» 1992, тетрадь 2, стр. 138-155; тоже, *Miejsce wspólne «polskiej poezji i sztuki funeralnej XVI i początku XVII*» w., Szczecin 1994; W.Tomasik, *Socrealistyczne «miejsce wspólne»,* «Pamiętnik Literacki» 1984, тетрадь 4, стр. 129-149.
42. Wrocław 1992.
43. *Nowa retoryka dziennikarska,* Kraków 2002.
44. Wrocław 1997.
45. *Mimetyka – poetyka – retoryka, «*Studia Semiotyczne» XIV-XV, 1986, стр. 57-81.
46. Напр. M.Kaczmarkowski.
47. Łódź 1996.
48. Studia o stylistyce i retoryce, Zgierz 2001.
49. Изд. 4. Kraków 1986.
50. Warszawa 1995.
51. Определение: J.Z.Lichacski.
52. Были также небольшие дополнительные данные, фрагменты.
53. Перевел и разраб. M.Podbielski, Warszawa 1988.
54. Перевел T.Pajor. Разраб.J.Wróblewski. Warszawa 1984.
55. Перевел Cz.Bobiatyński. Warszawa 1993.
56. Перевел и разраб. A.Borowski. Kraków 1997.
57. Напр. E.Lewandowska-Tarasiuk.
58. Авторов: P.J.Dąbrowski, P.Filarski, E.Trembowelska, J.Waszkiewicz.
59. Напр. A.P.Ignasik.
60. Напр. H.T.Zgólkowie, L.Lachowiecki, A.Wiszniewski.
61. Напр. J.Waszkiewicz, E.Lewandowska-Tarasiuk.
62. Изд. 4. Warszawa 1997.
63. Ред. R.Przybylska, W.Przyczyna, Kraków 2001.

64. *Die traditionelle Rhetorik und einige Stilkonzerte des 20, Jahrhunderts*, в: M.F.Plat (Hrsg.) *Die Aktualität de Rhetorik*, Műnchen 1996, стр.160-213.

65. «Śląsk» 2001, № 8, стр. 34-36.

66. *O współczesności retoryk* (в:) *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*. Ред. J.Sławiński. Wrocław 1986, стр. 93-108.

67. Сравните: A.Gorzkowski, *Co to jest retoryka*, «Alma Mater» 2000 № 21, стр. 20-28.

68. См.: P.Witczak, *Renesans badań nad retoryką*, «Przegląd Powszechny» 1987, № 4, стр. 106-114.

È.Á.Êðàâ÷óê ***(Ãðîäíî)***

ÈÑÑËÅÄÎÂÀÍÈÅ ÑËÀÂßÍÑÊÈÕ ËÀÒÈÍÎßÇÛ×ÍÛÕ ÐÈÒÎÐÈÊ Â ÑÎÂÐÅÌÅÍÍÎÉ ÍÀÓÊÅ: ÎÑÍÎÂÍÛÅ ÄÎÑÒÈÆÅÍÈß È ÏÐÎÁËÅÌÛ

Риторика как наука имеет свою многовековую традицию. Зародилась она еще в античном мире и с тех пор играла огромное значение в образовательном процессе на протяжении многих веков. Но с конца 20-х годов до 80-х годов XX века в нашей стране риторика вообще не преподавалась. В течение этого времени не издавались новые учебники по риторике, старые также не переиздавались, по сути дела риторическая теория не развивалась.

В то же время за свою историю риторика знала и времена расцвета. Одним из таких периодов можно назвать XVII-XVIII вв. В это время Беларусь входила в состав Речи Посполитой, а с 1772 года – в состав Российской Империи. Развитие образования, а также риторики как одной из его основных составляющих, в этот период тесно связано с историческими событиями. В конце XVI в. на территорию Беларуси проник орден иезуитов. С первых лет пребывания в Беларуси члены ордена напряженно работали по организации школьного дела. Уже в первый период своей деятельности они организовали школы в Полоцке, Несвиже, Орше, Бресте, Гродно, Пинске и Витебске [2, с.54-59]. В последующие годы своей деятельности иезуитские школы были открыты и в других городах Беларуси.

Средний курс обучения в иезуитской системе образования, согласно изданному в 1599 году Ratio atque institutio studiorum, состоял из пяти классов: первые три класса назывались низшей школой. Основным их назначением являлась подготовка учащихся к восприятию в дальнейшем курса красноречия [2, с.33]. Закончив низшую школу, ученик поступал в класс поэзии. В нем шла непосредственная подготовка к занятиям красноречием [2, с.37]. Классом риторики, рассчитанным на два года, завершалось получение среднего образования в иезуитских школах. Обучение риторике охватывало теорию риторики и исторические знания о риторике, преподавание реалий, т.е. исторических, мифологических знаний,

элементов географии, геральдики, а также укрепление практических навыков [12, с.196]. Риторика и риторическое образование получили статус необходимого, даже обязательного умения, дающего возможность участвовать в общественной, политической и культурной жизни.

Центральное место, которое занимала риторика в системе гуманитарного знания до начала XX века, делает необходимым изучение ее истории как науки в тесной связи с историей страны и с историей образования. История русской риторики является предметом изучения в работах В.И.Аннушкина [1], В.П.Вомперского [3], Л.К.Граудиной и Г.И.Кочетковой [4], Р.Лахманн [5]. В.И. Аннушкин написал специальную монографию, посвященную первой русской риторике XVII века, автором которой является митрополит Макарий. В своей работе автор подчеркивает, что на протяжении почти целого века «Риторика» Макария оставалась основополагающей работой и оказывала значительное влияние на развитие науки о красноречии в России. В работах В.П.Вомперского, Л.К.Граудиной и Г.И.Кочетковой мы можем найти обширный, систематически изложенный материал по истории и теории русской риторики. Хотелось бы отметить работу Р.Лахманн, которая посвящена в основном литературе XVII – XVIII вв., тем нормам и канонам, которым следовали русские и польские авторы в своем творчестве, той трансформации, которой подвергались традиции античной риторики. Вместе с тем, в книге затронуты важные общетеоретические вопросы, особенно актуальные в связи с возрастанием интереса к лингвистике текста, к активному использованию обновленных риторических подходов в анализе литературных произведений. Следует также отметить, что Р.Лахманн издала риторику Макария 1617-1619 гг. и риторику Ф.Прокоповича с обширными комментариями и аналитическим исследованием данных риторических трактатов.

К проблеме латиноязычных риторик обратился также украинский исследователь В.П.Маслюк. В 1983 году вышла его книга «Латиномовні поетики і риторики XVII – першоі половини XVIII ст. та іх роль у розвитку теоріі літератури на Укріаіні», в которой автор анализирует курсы риторики и поэтики, прочитанные в Киево-Могилянской и Московской славяно-греко-латинской академиях, а также в других учебных заведениях Украины и России. В.П.Маслюк раскрывает значение и роль школьных курсов риторики и поэтики в становлении и развитии украинской и российской художественной литературы. Следует отметить, что В.П.Маслюк особое внимание уделяет риторическому курсу Ф.Прокоповича «De arte rhetorica» и дает ему очень высокую оценку. Украинский исследователь подчеркивает, что работа Ф. Прокоповича была очень популярна для своего времени и явилась новой ступенью развития теории красноречия на Украине и в России.

Весомым вкладом в историю изучения киевских курсов теории словесности является издание риторического курса «De arte rhetorica» в переводе на украинский язык, что дает возможность глубже узнать взгляды

киевского профессора и уровень преподавания этой гуманитарной дисциплины в Киево-Могилянской академии.

Польские ученые также внесли весомый вклад в изучение латиноязычной риторической традиции XVI-XVIII вв. Здесь прежде всего следует отметить работы Я.З.Лиханьского [10, 11], Р.Монтусевича [12], Т.Беньковского [9]. Изданные в последнем десятилетии работы Я.З.Лиханьского являются обобщающими трудами по истории риторики, дающими достаточно полное представление о путях развития этой гуманитарной дисциплины на протяжении многих веков. Р.Монтусевич посвятил отдельную статью риторической культуре коллегий в XVII-XVIII вв., в которых центральное место в образовательной программе занимала риторика, что указывает на значение этой науки в культуре тех времен. Т.Беньковский отмечает, что «риторическое образование открывало дорогу к литературному творчеству, поддерживало культ живого слова и литературы, сближало образованные круги общества с традицией гуманистической культуры» [9, с.216].

Особый интерес для нас представляет история риторической науки на Беларуси. Эта проблема уже осознана в своих общих очертаниях. В 1980 году на необходимость изучать богатое наследие белорусского барокко указывала Л.А.Чернышева. В своей статье [8] она кратко проанализировала произведения тех авторов, жизнь и деятельность которых оказалась так или иначе связанной с Беларусью. Для нас особый интерес представляют К.Коялович и С.Лауксмин. Многие годы жизни К.Кояловича прошли в Полоцке, он был ректором Полоцкой коллегии. К.Коялович является автором учебника по риторике. С.Лауксмин был профессором риторики в Полоцкой и Несвижской коллегиях. Он написал учебник риторики для студентов. На большую популярность этих учебников указывали также Е.Ульчинайте [14, с.25-27] и Р.Вонтусевич [12, с.197].

Весомый вклад в изучение риторической теории славянских народов XVII в. внесла литовская исследовательница Е.Ульчинайте. Основным материалом для ее исследования послужили учебники риторики, изданные преподавателями иезуитских школ, а также рукописные тексты (конспекты лекций различных профессоров по риторике, словари или энциклопедии, содержащие собрания цитат, сентенций и т.д.). Е.Ульчинайте провела сравнение этих текстов с риториками протестантов, пиаров, профессоров Краковской Академии и ученых Западной Европы. Ее заслуга заключается в том, что она проанализировала большое количество латиноязычных иезуитских риторик, собранных в нескольких научных библиотеках Польши и Литвы, а также риторики, написанные авторами не иезуитами.

Большое значение имеет помещенная в книге Е.Ульчинайте таблица рукописных риторических текстов [14, с.177-199], в которой указываются название текста, имя его автора, место и год создания, а также имеются некоторые комментарии о характере этих рукописей. В данной таблице

мы находим несколько рукописных риторических текстов, которые были написаны в Полоцке, Новогрудке, Пинске, Бресте. Большинство их хранится в университетской библиотеке в Вильнюсе. Они могут представлять особый интерес для белорусских исследователей.

Новые аспекты изучения белорусских латиноязычных риторик намечены в статье Н.Б.Мечковской [7]. Определяя роль риторики в общественной жизни славянских народов, Н.Б.Мечковская выделила новые области ее применения, такие как канцелярско-юридические и межличностные письменные отношения, церковная проповедь, школа и словесное художественное творчество [7, с.3]. В связи с этим, подчеркивает исследовательница, возникли новые жанры риторической литературы (наставления о том, как составлять официальные бумаги и письма, вспомогательные пособия по церковному красноречию), а также получили широкое распространение вспомогательные пособия по риторике, в которые входили не риторические теории, термины и правила, а риторические примеры, афоризмы, сентенции, «мудрые ответы», информация по этимологии и геральдической символике, полезные для ритора аналогии, языковые обороты, градации, синонимические ряды, антитезы и т.д. [7, с.4]. Все это тоже может и должно быть объектом изучения.

Вместе с тем Е.Ульчинайте в своем исследовании ограничивается только риториками XVII века и во введении к книге указывает на то, что «попытки реорганизации иезуитского образования, конкуренция пиаров, и, наконец, реформа С.Конарского – это время, когда возник опять новый тип риторики, связанной с процессом мышления, с логикой и диалектикой; она могла бы быть предметом отдельных исследований» [14, с.7].

Это особенно актуально для белорусских исследователей, т.к. в 1773 году, когда вышла булла римского папы Климента XIV, запретившая деятельность «Общества Иисуса», Восточная Белоруссия после первого раздела Речи Посполитой в 1772 году уже входила в состав Российской Империи. К России отошли три коллегии: Полоцкая, Витебская и Оршанская и две резиденции: Могилевская и Мстиславская. Благодаря Екатерине II орден иезуитов оставался в неприкосновенности на территории Российской Империи. Белорусские иезуиты, т.к. они были легальными, продолжали свою деятельность во всех сферах, в том числе и в образовании детей и молодежи. Для этого периода характерно то, что после роспуска «Общества Иисуса» из Германии, Испании, Италии, Польши и др. стран в Полоцк хлынули бывшие иезуиты, виднейшие представители ордена. Поскольку на белорусских землях Полоцк сохранял ведущее положение, то там в 1812 году была открыта Полоцкая иезуитская Академия. В ней преподавала, занималась научной работой, писала учебники и издавала их интеллектуальная элита ордена иезуитов. Поэтому мы можем утверждать, что на белорусских землях в конце XVIII и даже начале XIX веков все области знаний, а также и риторика, продолжали развиваться в научной среде ордена иезуитов. Доказательством этому может послужить най-

денная нами в отделе редкой книги и старопечатных изданий Гродненского государственного историко-археологического музея книга «De arte rhetorica libri quinque lectissimis veterum authorum aetatis aureae exemplis illustrate et ad usum candidatorum eloquentiae accomodati, Polociae, typis Colleg. Soc. J. a 1799, автором которой является Piotr Estko. Нам известно, что он до 1784 года преподавал риторику в Оршанской коллегии, после чего переехал в Полоцк, где и подготовил к изданию учебник риторики, который был издан немного позже [13, с.299-300].

Обзор исследований показывает, что изучение латиноязычных белорусских риторик только начинается, сделаны лишь первые шаги в этой области. Между тем в библиотеках хранится богатый и по сей день не только не исследованный, но даже не введенный в научный оборот материал. Особый интерес для белорусских исследователей представляет развитие риторической науки в XVIII веке, а также выявление национального, регионального компонента в развитии риторического образования на Беларуси. Ответ может дать анализ акцентов, которые делали авторы риторик, и примеров, которые они приводят. При решении этих проблем исчезнут «белые пятна» в истории культурно-литературного развития белорусского народа.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Аннушкин В.И. Первая русская «Риторика» XVII века. Текст. Перевод. Исследование. – М., 1999.

2. Блинова Т.Б. Иезуиты в Беларуси. Роль иезуитов в организации образования и просвещения. – Гродно: ГрГУ, 2002.

3. Вомперский В.П. Риторика в России XVII – XVIII вв. – М., 1988.

4. Граудина Л.К., Кочеткова Г.И. Русская риторика. – М.: Центрполиграф, 2001.

5. Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. – СПб.: Академический проект, 2001.

6. Маслюк В.П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першоі половини XVIII ст. та іх роль у розвитку теорії літератури на Украіні. – Киів: Наукова думка, 1983.

7. Мячкоўская Н.Б. Рыторыка у культурах заходніх і усходніх славян у XV – XVII стст. // Вестник БГУ. – 1993. – 4 сер., № 1.

8. Чернышева Л.А. Латиноязычная традиция в культуре белорусского барокко // Белороссика: книговедение, источники, библиография. – Мн., 1980.

9. Bienkowski T. Szkolne wykształcenie retoryczne wobec wymogów praktyki (Uwagi o funkcji retoryki w Polsce w XVI i XVII w.) // Retoryka a literatura. – Wrocław, 1984.

10. Lichański J. Retoryka od średniowiecza do baroku. – Warszawa, 1992.

11. Lichański J. Zarys historji retoryki. – Warszawa, 1993.

12. Vontusiewicz R. Kultura retoryczna koliegiów w XVII i połowie XVIII wieku. Rekonesans materiałowy // Retoryka a literaturŕ. – Wrocław, 1984.

13. Polski Słownik Biograficzny, tom IV. – Kraków,1948.

14. Ulcinaite E. Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVII wieku. Proba rekonstrukcji schematu retorycznego. – Wrocław, 1984.

Ã. Í. Åðì îëåíêî *(Ñì îëåíñê)*

ÑÒÐÓÊÒÓÐÀ Ñ Þ ÆÅÒÀ ËÈÐÈ×ÅÑÊÈÕ ÌÈÍÈÀÒÞÐ È.À. ÁÓÍÈÍÀ «×ÀÑÎÂÍß» È «ÂÀÀÜÏÀÕ»

Рассказы И.А.Бунина «Часовня» (1944) и «В Альпах» (1949) принадлежат к жанровой разновидности бесфабульной лирической миниатюры. В том и другом случае описывается статичная картина с коротким диалогом («Часовня») или минимальным пространственным перемещением («В Альпах»). Однако, благодаря приемам тематического развертывания, в тексте создается движение к сюжетному перелому, моменту семантической трансгрессии. Подобный сюжет, основанный на развитии основных тем, характерен для лирики. На нарративном уровне основой создания лирического квазисюжета служат прежде всего пространственно-временная и субъектная организация текста.

В обоих случаях художественный универсум строится на основе бинарных оппозиций. В рассказе «Часовня» доминантой является пространственная оппозиция топосов жизни и смерти. В рассказе «В Альпах» это противопоставление представителей двух социокультурных и экзистенциальных сфер – молодого кюре, обитателя глухой горной деревушки, и повествователя, представителя мира современной цивилизации.

Дальнейшее развертывание текста происходит за счет развития основных тем. При этом ключевая лексика приобретает символические значения. В нарративном плане вторичная семантизация мотивируется изображением реальности сквозь призму сознания персонажа (в рассказе «Часовня» изображаемое подается в детском восприятии, в рассказе «В Альпах» – в восприятии повествователя).

В рассказе «Часовня» противопоставляются залитое солнцем, открытое, светлое, теплое пространство веселых детских игр среди цветов и травы и закрытое, темное, холодное пространство часовни, которое, благодаря указанию на место действия (кладбище) и функцию часовни (склеп), приобретает семантику топоса смерти. Семантические поля жизни и смерти создаются благодаря актуализации контекстом потенциальных и имплицитных семантических признаков ключевой лексики [1]. Понятия жизни и смерти в тексте подразумеваются, но не эксплицируются, создавая фигуру умолчания. Семантические поля формируются на основе метонимической принадлежности тех или иных лексем пространственным сферам жизни и смерти.

Персонажи рассказа – играющие возле часовни дети – выстраивают пары антонимов, пытаясь осознать недоступное их пониманию явление смерти. Оппозиция пространственных сфер создается с помощью противопоставления указательных («там» / «у нас тут») и личных местоимений («мы» / «они), глаголов движения («мы можем играть, бегать») и состояния неподвижности («а они всегда лежат там в темноте»). В детс-

ком сознании выстраивается лексический ряд, образующий семантическое поле жизни («у нас тут солнце, цветы, травы, мухи, шмели, бабочки, мы можем играть, бегать, нам жутко, но и весело сидеть на корточках, везде светло и жарко») [2, с.472]. Признаки подсолнечного топоса жизни – свет, тепло, движение. Семантический компонент «жизнь» актуализируется в лексическом значении слов, обозначающих растения и насекомых, детские игры и ощущения. Сопричастность подсолнечному топосу жизни определяется принадлежностью живой природе, способностью двигаться и чувствовать.

Топос смерти – часовня – в экспозиции получает определение «одинокая», «дико заросшая», «разрушающаяся», в которых актуализируются семантические признаки отъединенности, заброшенности, распада, ассоциирующиеся со смертью. Основные признаки топоса смерти – темнота, холод, неподвижность. Это мир ночной («всегда лежат там в темноте, как ночью») и для детского сознания противоестественный («в железных ящиках лежат какие-то бабушки и дедушки, «всегда лежат <...> в толстых и холодных железных ящиках»).

В рассказе «В Альпах» основные персонажи – повествователь и молодой кюре – противопоставляются прежде всего по возрастному признаку, прилагательное «молодой» резко контрастирует с тематической лексикой рассказа, где доминирует семантический признак угасания, приближения к смерти: «темная ночь поздней осенью», «поздний час», «селенье в Верхних Альпах, мертвое, давно спящее», «старое дерево, ворох опавшей, почерневшей, мокрой листвы под ним» [2, с.550]. Дальнейшее нарративное развертывание развивает намеченную оппозицию.

Движение «размашисто шагающего, развевая подол рясы», кюре противопоставлено статике спящего селения, которое названо «мертвым», что подчеркивается определением «не спящий». Таким образом автором подсказана ассоциация бодрствования и движения с жизнью и семантическая оппозиция «жизнь/смерть». Повествователь в рассказе также принадлежит к немногим движущимся объектам, но характер движения персонажей различен. Энергия, решительность ходьбы кюре создает впечатление уверенности и целенаправленности движения. Пространственное положение повествователя – позиция пассивного наблюдателя. Он созерцает картину горного селения из окна увозящего его прочь автомобиля.

Подчеркнутая деталь одежды кюре – «большие грубые башмаки» – дает представление о бедности и простоте образа жизни героя, по сравнению с которой описанный в рассказе автомобиль приобретает значение предмета роскоши. На фоне глухого горного селения автомобиль является чужеродным элементом. Он представлен как миниатюрная модель технической цивилизации с ее идеей прогресса (горизонтальной устремленностью вперед) и светом (дымчато-белесыми столпами). Архаическая форма существительного (столп) актуализирует его второе значение (основа, опора).

Возникшая семантическая оппозиция молодости и угасания, бедности и роскоши, противопоставляет фигуры кюре и повествователя, которые принадлежат разным социокультурным сферам и находятся в различных экзистенциальных состояниях. Повествователь недоумевает по поводу целей, которыми движим ночной путник, скрытых от него и ему непонятных («Шагает, длинный, слегка гнутый, склонив голову, одиноко не спящий во всей этой дикой горной глуши в столь поздний час, обреченный прожить в ней всю свою жизнь, – шагает куда, зачем?») Движение кюре представляется повествователю противоречащим воле судьбы, которой юноша «обречен», и потому бессмысленным. На причины и смысл поведения персонажа имплицитно указывает его профессия, заставляющая предположить, что в дорогу его позвала обязанность религиозного служения. В результате за поведением героя угадывается энтузиазм молодости и веры, за комментариями повествователя – скепсис умудренного жизнью человека.

Вслед за созданием основной семантической оппозиции в обоих рассказах повествование развивается сходным образом. На фоне основной тематической оппозиции вводится новая тема. В рассказе «Часовня» она служит установлению контакта между основными антиномичными темами и снятию семантической оппозиции, в рассказе присутствует сюжетный перелом, момент семантической трансгрессии. В рассказе «В Альпах» возможность контакта только намечается, но самого контакта не происходит, и синтезирующая «развязка», момент семантической трансгрессии отсутствует. Финал остается открытым.

В рассказе «Часовня» дети беседуют о смерти. Элементы «детского языка», «неправильность» речи подчеркивает противоестественность смерти для детского сознания. В результате в речи детей смешиваются атрибуты жизни и смерти, и тем подготавливается разрушение основной семантической оппозиции рассказа, момент семантической трансгрессии. Категории возраста и социальных функций употребляются в настоящем времени по отношению к мертвым («дедушки и бабушки все старые»), наречие «еще», подразумевающее наличие условий и достаточного времени для продолжения чего-либо, выглядит двусмысленным в реплике, относящейся к умершему («а дядя еще молодой»).

Обсуждение обстоятельств смерти молодого человека вводит новую тему любви, которая в детской реплике соединяет основные антиномичные темы («Он был очень влюблен, а когда очень влюблен, всегда стреляют себя»). Состояние влюбленности у Бунина синонимично жизни, но чревато гибелью. Наречие «всегда» превращает единичный случай во всеобщий закон. Введение новой темы снимает тематическую оппозицию, бывшую структурной основой рассказа. На фоне тематического слома актуализируется двойной смысл названия. Образ часовни, на протяжении рассказа бывший топосом смерти, вновь обретает изначальную амбивалентность, возвращает к христианским представлениям, пре-

одолевающим антиномичность жизни и смерти верой в вечную жизнь. Возвращение к началу, названию, которое подвергается вторичной семантизации, также характерно для лирического текста.

В рассказе «В Альпах» новые темы вводятся в последнем абзаце имплицитно и являются подтекстными. В картине спящего селения упомянуты два светоносных предмета (автомобиль и фонарь), таким образом вводится тема света и на ее основе формируется семантическая оппозиция «свет/тьма». В маленьком полустраничном рассказе дважды описывается площадь со старым деревом и фонтаном посередине, которую огибает автомобиль. Отдельные предметы (фонарь, фонтан) называются повторно как бы вслед за движением автомобиля, и затем перечисляются те объекты, которые свет фар выхватывает из тьмы, когда автомобиль покидает селение. В центральном и самом коротком предложении последнего абзаца упоминается церковь («Фасад каменной церковки»). Синтаксическая конструкция выделяет это предложение среди прочих и тем подчеркивает понятие, организующее семантику остальных образов абзаца.

Комментарий повествователя выделяет в последнем абзаце три объекта: фонарь, дерево и кладбище. Дерево и фонтан занимают центр маленькой площади. Дерево является центром упорядоченного и гармоничного космоса в различных мифологических системах. Это ось мира – древо центра, или мировое древо [3, с.398]. Описание фонаря акцентирует тему света, расширяя ее и придавая ей символическое значение: «грустный фонарь, словно единственный во всем мире и неизвестно для чего светящий всю долгую осеннюю ночь».

Настойчивое повторение в рассказе образа светящего в ночи светильника подсказывает связь его с христианской концепцией света во тьме. Эта связь поддерживается упоминанием «каменной церковки». В христианской культуре свет во тьме является символом добра, символом Божественного слова. Ср. начало Евангелия от Иоанна: «В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков; И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. I; 4-5). Во втором соборном послании апостола Петра читаем: «И притом мы имеем вернейшее пророческое слово; и вы хорошо делаете, что обращаетесь к нему, как к светильнику, сияющему в темном месте, доколе не начнет рассветать день и не взойдет утренняя звезда в сердцах ваших» (2-е Петра. I; 19).

Дважды упоминается в последнем абзаце фонтан. Фонтан, или источник, ассоциируется в христианской традиции с Богом как подателем спасения и вечной жизни. Ср. в Евангелии от Иоанна: «А кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. IV; 14). Фонтан, как и дерево, является центром маленькой площади, вокруг него описывает круг покидающий селение автомобиль.

В последнем предложении появляется новый объект: кладбище, «кресты которого точно ловят раскинутыми руками бегущие световые поло-

сы автомобиля». В комментариях А.К. Бабореко отмечается, что сравнение креста с раскинутыми руками встречается в ряде стихотворений Бунина и имеет одну и ту же семантику [1, с.634]. В самом деле этот образ является одним из центральных в стихотворениях «В костеле» (1889) и «Изгнание» (1920), т.е. является устойчивым в творчестве Бунина, повторяясь через многие десятилетия. В стихотворении «В костеле» читаем:

И над всем – Христа распятье:
В диадеме роз,
Скорбно братские объятья
Распростер Христос... [1, I, с.51].

В стихотворении «Изгнание» образ несколько трансформируется.

Темнеют, свищут сумерки в пустыне.
Поля и океан...
Кто утолит в пустыне, на чужбине
Боль крестных ран?
Гляжу вперед на черное распятье
Среди дорог –
И простирает скорбные объятья
Почивший бог [1, I, с.413].

Художественная семантика стихотворения и прозаической миниатюры близки. В стихотворении также присутствуют темы одиночества («пустыня», «чужбина», «океан»), конца, старости («сумерки»), близкой смерти («Гляжу вперед на черное распятье / Среди дорог»), веры и ницшеанских сомнений («почивший бог»). В образах «братских объятий» и «скорбных объятий» присутствует семантический признак утешения, а во втором случае также призыва («простирает»). То же значение имеет этот жест и в тексте прозаической миниатюры.

Названные стихотворения позволяют уточнить художественную семантику образа кладбищенских крестов и всей прозаической миниатюры. Противопоставлению патриархального мира молодого кюре и цивилизованного мира повествователя соответствует противопоставление молодости, энтузиазма, гармонии, веры, света и пессимизма, скепсиса, старости. Раскрытые объятья кладбищенских крестов в попытке удержать огни мчащегося автомобиля – жест, говорящий о возможности контакта двух миров, но эта возможность остается в рассказе нереализованной. Открытый финал миниатюры двойственен: дорога устремляется вперед, в неизвестность, но оставленный позади мир вечных ценностей тревожит повествователя, взывает к нему.

Таким образом, обе лирические миниатюры построены по одной и той же модели. Художественный универсум строится в обоих случаях на семантической оппозиции двух основных тем (жизни и смерти, патриархального и цивилизованного мира). Лирический сюжет создается введением новой темы, дающей возможность снятия оппозиции, синтеза. Но эта возможность реализуется только в рассказе «Часовня». Отсутствие

гармонизирующего синтеза в рассказе «В Альпах» релевантно как минус-прием.

---

1. Лингвистами доказано, что семантические поля в тексте формируются иначе, чем в языке. В результате актуализации контекстом, на основе ассоциативных связей, потенциальных и имплицитных семантических признаков в него включаются новые лексемы. Влияние контекста проявляется в том, что меняестя семантическое наполнение лексем, нейтрализуются дифференциальные признаки значений слов и актуализируются потенциальные семы, имплицитно содержащиеся в их семантике, формируются внутритекстовые, символические значения слов, объединяющихся в тематические группы. Слова приобретают контекстуально обусловленные семы. К постоянному значению слов присоединяются смысловые ассоциации. Доминирующими семантическими компонентами оказываются признаки, которые лежат в основе производного значения лексемы (Романовская С.В. Ключевые семантические поля в художественном тексте // Семантика языковых единиц: Доклады VI международной конференции. Т.2. – М., 1998. – С. 348).

2. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1988. – Т.5. – С.472.

3. Мифы народов мира: В 2 т. – М., 1994. – Т.1. – С.398.

Ò.Í.Êîøèê *(Áðåñò)*

ÑÒÈËÈÑÒÈ×ÅÑÊÈÅ ÎÑÎÁÅÍÍÎÑÒÈ ÄÈËÎÃÈÈ È.Ñ.Ø ÌÅËÅÂÀ «ÁÎÃÎ ÌÎËÜÅ» È «ËÅÒÎ ÃÎÑÏÎÄÍÅ»

И.С.Шмелев – писатель, живший и творивший на переломе эпох, в самые неспокойные часы для русской земли, был воспитан на традициях патриархальной православной России и оставался верен им до конца своей жизни. В период его эмиграции с необыкновенной остротой видится Шмелеву «его» Россия: без лжи, низости, беспредела, которые принесла новая власть. Центральное место в его произведениях постепенно займут воспоминания, воскрешающие прошлое очищенным от всей советской грязи, облагороженным и все так же любимым. Из потаенных закромов всплыли воспоминания и впечатления детства, составившие дилогию «Богомолье» и «Лето Господне», которая уникальна не только своей литературной художественностью, но и яркой самобытной языковой мелодикой.

Дилогия И.Шмелева посвящена канувшей в Лету патриархальной жизни, славит русского человека, с его душевной широтой, ядреным говором, с многочисленными народными преданиями. Весь колорит описываемой патриархальной России воплотился в речевой гибкости героев, в глубине народного просторечия, в мастерском отражении писателем уникальности быта и культуры замоскворечинцев.

Россию Шмелев хранил особенно бережно в своем писательском сознании. Он писал о прошлом ее величии, хотел воскрешения России, громкого, торжественного, наглядного, осязаемого. Все искусство и та-

лант художника направлены на то, чтобы создать, возможно, мираж, иллюзию благолепной «святой Руси», «была или не была она такой – все равно: должна была быть».

Критический реализм И.Шмелева был отличным от реализма других писателей данного периода прежде всего своей религиозной патриархальной основой. Церковь для Шмелева – вечный источник жизни, образец вечного духа подлинности, она рождала стремление к познанию истинных ценностей и красоты. Поэтому писатель заговорил о новой этике, где надо было «ОБОЖИТЬ» искусство, уяснить, что искусство, как и религия, из одного божественного источника. Шмелев – наследник, преемник христианского классицизма, который в неизбежно надвигающемся новом потоке и жизни, и творчества оградил писателя от всяческих безумных новшеств. «Иван Сергеевич был человек замоскворецкий, уединенный, замкнутый, с большим внутренним зарядом. В Замоскворечье своем сидел прочно, а мы, «тогдашние» от литературы, гнездились больше вокруг Арбатов и Пречистых. Тоже Москва, но другой оттенок. В Замоскворечье писатель неизбежно одинок» [1, с.522]. Но нельзя говорить, что Шмелев был одинок в своих взглядах на роль литературы в жизни русского человека. Возможно, реализация такого мировоззрения в произведениях писателей 20-30-х годов была несколько иной: многие искали новые пути и формы борьбы с диктаторской политикой советской власти.

Гармоничность фактического содержания дилогии ни в коей мере не теряет своей звучности и художественности. «Шмелев теперь – последний и единственный из русских писателей, у кого еще можно учиться богатству, мощи и свободе русского языка» [1, с.528]. Язык произведений И.Шмелева можно считать «антологией» русской речи конца XIX–XX веков на территории Замоскворечья. Особенно выразительна лексико-фразеологическая сторона языка. Ее сочность и яркость отображены в экспрессивной насыщенности фразеологических единиц и в других стилистически окрашенных сочетаниях слов. Исходя из того, что тексты дилогии насыщены фразеологизмами, а они в подавляющем большинстве случаев стилистически маркированы, можно говорить об эмоциональности языка художественных произведений И.Шмелева.

Специфику текстов дилогии во многом определяют языковые единицы, которые представляют собой устойчивые выражения, взятые из книг Священного Писания. Общее количество таких выражений в дилогии «Богомолье» и «Лето Господне» составляет 263 единицы, классифицировать которые можно как собственно церковнославянские и возникшие по моделям церковнославянского языка.

Значительную часть церковнославянской фразеологии дилогии И.Шмелева составляют фразеологические единицы (ФЕ), ставшие достоянием русского литературного языка: дать обет, каяться в грехе, просить благословения, святое дело. Многие из церковнославянских ФЕ в такой степени обрусели, что их церковнославянское происхождение

устанавливается лишь путем этимологического анализа: терновый венок, манна небесная, хлеб насущный, ради бога, умывать руки. Иные же церковнославянизмы сохранили в своем содержании ту торжественную сущность, которая регулировала религиозную мораль русского народа: Страшный Суд, Кара небесная, Царские Врата, Великий пост.

Кроме того, особую группу ФЕ гимнологического характера составляют выражения, восходящие к Ветхому и Новому Завету: кости смиренные, купель силоамская, блаженны милостивые, расточаться врази, неправедный судья, а также выражения, характеризующие церковный уклад жизни: класть поклоны, целование мощей, курить ладаном, крестный ход, служить всенощную и др.

Дилогия И.Шмелева насыщена большим количеством ФЕ, которые восходят к различным молитвам и псалмам: святый бессмертный, узы разреши, пришедше на запад солнца, яко кадило пред тобою, ныне отпущаеши раба Твоего и др.

Еще одной стилистической особенностью повестей И.Шмелева «Богомолье» и «Лето Господне» является тесное переплетение религиозного и бытового начал. Писатель активно употребляет в речи персонажей церковную терминологию, которая вошла в бытовой обиход мирских людей: скоромиться, крещение, грех, христосоваться, богомолье, исповедь и др. Кроме того, необходимо отметить, что понятие биологического времени в жизни героев дилогии совпадает с понятием годового богослужебного круга. Так, в повестях упоминается 57 православных праздников, из них 5 двунадесятых, а также дается описание богослужений, убранства храмов, благочестивых обычаев мирян.

Таким образом, Шмелеву удалось достаточно полно и художественно отразить сознание и речь православного верующего, где ФЕ гимнологического происхождения обеспечивают сохранность и преемственность русской православной памяти. Данные фразеологические сочетания выполняют разнородные стилистические, а также идеологические функции. По образному замечанию К. Бальмонта, проза И.Шмелева отличается «крепостью, напевной чарой и первородностью языка, способностью остро видеть и четко чувствовать Русское, в природе ли, в душе ли человека» [1, с.518].

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Шмелев И.С. Лето Господне: Автобиографическая повесть. – М.: Издательство АСТ; Олимп, 1996.

Ì.Í.Õîëîäêîâà (*Ì îñêâà*)

ÊÎÌÏÎÇÈÖÈÎÍÍÛÅ ÎÑÎÁÅÍÍÎÑÒÈ ÄÐÀÌÀÒÈ×ÅÑÊÈÕ ÏÐÎÈÇÂÅÄÅÍÈÉ Å. ØÂÀÐÖÀ

В этой статье речь пойдет преимущественно о тех композиционных особенностях пьес Шварца, которые важны с точки зрения усиления в них напряженности, драматизма и ясности выражения конфликта произведения.

Принято считать, что в драматическом произведении основу и движущую силу действия составляет художественный конфликт – противоположность, как принцип взаимоотношений между образами художественного произведения. Основной конфликт произведения определяет главные стадии развития сюжета, его обязательные компоненты: зарождение конфликта – завязка; наивысшее обострение – кульминация; разрешение конфликта – развязка.

Однако, особенность пьес Е.Шварца проявляется в том, что интрига каждого произведения основана на смещении акцента с одного конфликта на другой, наличии двух главных сюжетов. Первый из этих сюжетов может быть назван «традиционным», а второй – «авторским».

Традиционный сюжет, как правило, – более простой и понятный, заимствуется Шварцем из фольклора или сказок других авторов: герой побеждает чудовище; Герда отправляется в дальний путь, чтобы вернуть Кая; тень человека занимает его место в жизни и т.п. Однако Шварц усложняет композицию произведения тем, что очевидный, лежащий на поверхности конфликт между Ланцелотом и Драконом, между Ученым и Тенью и так далее, то есть между очевидными «добром» и «злом», отступает на второй план, а на первый выходит конфликт между разным *отношением* к добру и злу.

Наличие сразу двух конфликтов, двух главных сюжетов позволяет говорить об «удвоенной» композиции каждой пьесы, особенно наглядно проявляющейся в том, что автор четко разграничивает две развязки – традиционного и авторского сюжетов. Например, в «Драконе» традиционный сюжет завершается победой Ланцелота над Драконом. Авторский же сюжет на этом этапе еще даже не достигает своей кульминации, которой следует считать занятие Бургомистром места погибшего чудовища и готовность горожан ему подчиниться. Развязка авторского сюжета – провозглашение необходимости убить Дракона в каждом горожанине.

Традиционный сюжет «тени» заканчивается, как и у Андерсена, казнью ученого и триумфом тени; авторский – воскрешением ученого и исчезновением тени, поскольку несмотря на свою хитрость и приспособляемость, тень остается лишь тенью живого человека.

Таким образом, во всех драматических произведениях Е.Шварца основным является этический конфликт: дружба, любовь, доброта, бескорыстие противопоставляются соображениям личной выгоды. Последняя

может быть понята в самом широком смысле слова: это и жажда власти у Тени, Дракона и Бургомистра; меркантильные соображения, как у Администратора в «Обыкновенном чуде», Первого министра и Министра финансов в «Тени»; стремление к спокойствию, как у горожан в «Драконе», Короля в «Обыкновенном чуде», Принцессы, придворных и Доктора в «Тени» и т.д.

Основной конфликт не замыкается на одной только сюжетной линии, пусть даже главной. В «Драконе» основная сюжетная линия, связанная с Ланцелотом, основана на конфликте: стремление героя бороться со злом противостоит стремлению горожан примириться с этим злом, получив в награду определенные выгоды.

Точно так же в других произведениях основной конфликт не замыкается исключительно на сюжетных линиях Герды, Медведя и Принцессы, Ученого. В него втягиваются многие персонажи, и каждый разрешает его по-своему.

И наоборот, кроме основного, в каждом из рассматриваемых произведений можно выделить целый ряд «локальных» конфликтов, которые можно назвать «сопутствующими», поскольку они помогают лучше понять сущность главного. Например, в «Снежной королеве» сюжетные линии ряда персонажей не связаны напрямую с целью Герды. Во 2 действии таким является конфликт, связанный с личностью Короля. По натуре своей незлой, безвольный и нерешительный Король поставлен перед выбором: коварно схватить Герду или остаться без мороженого и холодного оружия. «Экономические» стимулы оказываются для него сильнее этических.

В 3 действии ситуации противоположные. Маленькая разбойница стоит перед выбором: задержать Герду у себя или отпустить ее, но остаться без товарищ для игр, и делает этот выбор в пользу не эгоистических соображений, а желания помочь. Заключившая с Советником сделку Атаманша становится перед дилеммой: сдержать слово или исполнить прихоть дочки. Атаманша легко разрешает этот конфликт – в пользу сохранения своих «педагогических принципов»: вырастить из дочери «настоящую разбойницу». Фактически же по-своему понятая забота о дочери для Атаманши важнее, чем исполнение «делового соглашения».

Таким образом, и Маленькая разбойница, и даже, как ни странно, Атаманша выступают в качестве антиподов Короля и Советника. Шварц таким способом подчеркнул суть основного конфликта.

Характерно, что во всех случаях сюжетные линии персонажей, разрешающих свои конфликты в соответствии с моралью главного героя, – Маленькой разбойницы, погонщиков из «Дракона», Трактирщика и Дамы из «Обыкновенного чуда» и т.д., – даже начавшись индивидуально, затем сближаются с основной сюжетной линией. Положительные герои у Е.Шварца объединяются.

Следовательно, в каждом из рассматриваемых произведений основу составляет центральный этический конфликт, вокруг которого строятся конфликты локальные.

Соответственно, помимо компонентов сюжета, связанного с основным конфликтом, в драматических произведениях Е.Шварца можно выделить и компоненты отдельных сюжетных линий. При этом обнаруживаются не только завязка, развитие действия, кульминация, развязка, но также экспозиция и предыстория.

Так, в *экспозиции* изображена жизнь персонажей в период, непосредственно предшествующий завязке и развертыванию конфликта, а в *предыстории* дается информация о далеком прошлом героя и истории формирования его характера. И то, и другое писатель обычно излагает устами либо самих героев, либо других персонажей. Это происходит как посредством пространных монологов (в начале 3 действия «Обыкновенного чуда» Трактирщик рассказывает монастырскому эконому события, случившиеся после окончания 2 действия), так и отдельных замечаний (в «Снежной королеве» Атаманша лаконично сообщает Советнику, что ей пришлось взять «дело» в свои руки после смерти мужа). Значительная часть героев, как главных, так и второстепенных, имеет данные компоненты в своей сюжетной линии.

Например, сюжетная линия Министра финансов («Тень») включает в себя предысторию персонажа, подчеркивающую его высокие «деловые качества», и первую экспозицию: он и Первый министр собираются совещаться (то и другое сообщает Мажордом). Кроме того, в этой же линии имеется вторая экспозиция (Юлия сообщает, что Министр финансов что-то затевает, и что сейчас он должен с ней встретиться).

Компоненты предыстории и экспозиции вообще играют чрезвычайно важную роль в рассматриваемых произведениях. Это связано с тем, что текстовая последовательность изложения событий (сюжет) совпадает в них с хронологической последовательностью (фабулой). Временные перестановки событий практически отсутствуют; это легко объяснимо, так как иначе пьеса была бы слишком сложна для зрительского восприятия. Единственное исключение – в 3 действии «Тени» события картины 1-й (толпа перед королевским дворцом, беседа Доктора с Ученым) и начала картины 2-й (разговоры придворных во дворце) происходят одновременно – до полуночи. В том и другом случае звучит короткий диалог Ученого с зовущим его во дворец капралом.

В то же время интрига произведения требует композиции, которая позволила бы достичь максимальной выразительности и целесообразности. Этим и обусловлены многие «экскурсы в историю» в речах персонажей. Например, о своем рождении Дракон рассказывает сразу после того, как Ланцелот вызвал его на бой, – чтобы оказать психологическое воздействие на противника, а в «Обыкновенном чуде» о произошедшей за мно-

го лет до времени действия пьесы размолвке Эмиля и Эмилии читатель узнает не в начале 2-го действия, когда на сцене впервые появляется Трактирщик, а в его середине, из беседы Трактирщика с Дамой, в результате которой они принимают решение помочь оказавшимся в той же ситуации Принцессе и Медведю.

В связи с этим, следует обратить внимание, что Е.Шварц не всегда размещает предысторию одним массивом: так, про правление Дракона Ланцелоту рассказывает сначала Кот, затем Шарлемань а потом и сам Дракон.

Совпадение фабулы и сюжета является и одной из причин широкого использования компонента экспозиции. Как правило, этот компонент встречается в случае, когда по какой-либо причине не было сказано о существенных для восприятия сюжета событиях – либо потому, что они происходили в тот же период, когда речь шла о других персонажах и событиях, либо потому, что данный период вообще не был представлен в пьесе. У Е.Шварца экспозиция присутствует как обязательный элемент в начале каждого последующего действия. Исключением является время между 2 и 3 действиями «Снежной королевы»: путь Герды на Олене в страну Королевы по замыслу автора не содержит существенных событий (впрочем, из разговора Герды и Оленя становится ясно, куда они прибыли, и это само по себе уже можно считать краткой экспозицией, так что исключений нет вовсе).

Несмотря на небольшие размеры своих драматических произведений, Шварц широко использует и внесюжетные элементы, имеющие, как правило, вид вставных рассказов, содержание которых не связано непосредственно с сюжетом произведения. Очень часто это совсем короткие рассказы или просто замечания различных персонажей на вроде бы посторонние темы, однако их содержание и место в композиции произведения не только украшают пьесу, но и способствуют более глубокому восприятию сюжета.

Так, в «Тени» Аннунциата рассказывает о том, как бывший король пришел к необходимости написать необычное завещание; Министр финансов сообщает о волнении в финансовых кругах и пересылке за границу золотых часов и зубов; Доктор ставит своим пациентам диагноз «сытость в острой форме», – и все это создает образ силы, с которой главный герой должен столкнуться.

В «Драконе» захвативший власть Бургомистр представляет блюда обильного стола, и читатель понимает, что рыба, которая «смеется от радости, когда ее варят, и сама сообщает повару, когда готова», а также «поросята, которые не только откармливались, но и воспитывались специально для нашего стола», чем-то напоминают горожан.

Следует обратить внимание на присутствие в пьесах Е.Шварца еще одного компонента сюжета – пролога. Хотя он прямо обозначен автором

как таковой лишь в «Обыкновенном чуде», однако роль пролога, несомненно, играет начало «Тени» и «Снежной королевы». В первом случае Ученый, а во втором – Сказочник излагают в общих чертах основные мотивы произведения. Прологом, с некоторой натяжкой, можно считать и беседу Ланцелота с Котом в «Драконе». Наиболее интересен пролог «Тени», поскольку сразу создает атмосферу тайны, интриги.

Характерным для Шварца композиционным приемом, направленным на создание интриги, является представление автором действующих лиц.

В списке действующих лиц Е.Шварц не дает практически никаких сведений о персонажах; знакомство с ними происходит по ходу пьесы. Так, в «Тени» Пьетро представлен просто как «хозяин гостиницы». Подробнее мы узнаем его благодаря авторским ремаркам: «*стройный, широкий в плечах, моложавый человек. Он похож лицом на Аннунциату. Угрюм, не смотрит в глаза*», а также из реплик персонажей – что он оценщик в городском ломбарде и «вполне приличный людоед». Сущность героя, его характер раскрываются постепенно и в них проявляются неожиданные качества, как у Бургомистра («Дракон») или Первого министра.

Эффект усиливается за счет изменения наименования героев по ходу пьесы.

Задуманная Е.Шварцем интрига требует, чтобы некоторые персонажи были не сразу узнаны. В этих случаях им временно «присваивается» другое обозначение. Так, в сказке «Тень» у некоторых персонажей сразу несколько наименований. Принцесса сперва представлена как Девушка в маске (самое начало 1 действия), затем – Девушка на балконе. Тень впервые появляется, как Человек во фраке (1 действие), затем – Помощник мажордома (во 2 действии). Под этим именем он фигурирует до тех пор, пока не признается Ученому. Тайный советник в первом действии – Старик со звездой и т.д. Доктор, когда он появляется замаскированный перед дворцом, на короткий период (Ученый его почти сразу узнает), именуется автором как Человек, закутанный с головы до ног. Интересно, что Палач – 1-й придворный – заявлен в списке действующих лиц именно как Палач, но в тексте обозначается как 1-й придворный, поскольку его манеры, внешность и темы разговоров находятся в противоречии с должностью, что создает эффект неожиданности для зрителя и читателя.

Подобное имеет место и в других пьесах:

В «Снежной королеве» Королева, не желая, чтобы ее узнали, представляется баронессой, а автор обозначает ее просто как «Женщина», пока ее инкогнито не раскрыто Сказочником. Советник – до того, как представился, называется Шварцем «Человек в черном сюртуке». Сказочник, когда ему пришлось изображать свирепого разбойника, фигурирует как «Бородач» и т.д. В «Обыкновенном чуде» происходит диалог: «**Хозяйка**. Это юноша как юноша? **Хозяин**. Да, да!». Прибывший к ним Медведь сначала обозначается как «Юноша», и то, что на самом деле он – заколдованный медведь, оказывается неожиданностью.

Эффект неожиданности возникает и тогда, когда оказывается, что встреченная Медведем Девушка является Принцессой – поскольку на других принцесс «совсем не похожа», и тогда, когда читатель узнает, что «очень тихий, небрежно одетый **человек** с узелком в руках» – Первый министр. Напротив, переодетая и не узнанная Медведем при встрече в трактире Принцесса так Принцессой и названа: подразумевается, что читатель (и зритель) должен ее узнать (ср.: Охотник. Где же ты, мальчуган? Ружье, ружье мне. – Вбегает принцесса. В руках у нее ружье). В «Драконе» Генрих сначала обозначается как Лакей: по замыслу автора, для читателя должно быть неожиданностью, что этот персонаж – тот самый жених Эльзы, о котором она говорила. Неожиданностью должен оказаться и человеческий облик Дракона – он фигурирует как Человек, пока не представился. Кузнец, ткачи, шапочных и музыкальных дел мастера первоначально обозначаются как Погонщики – в соответствии с той ролью, которую они на себя берут.

Можно отметить и другие причины для смены обозначений персонажей. Например, во 2 действии «Обыкновенного чуда» Трактирщик и Дама сохраняют свои имена, но в ремарке уже говорится: «*Эмиль и Эмилия пожимают друг другу руки*». – называть их иначе было бы некорректно. А в 3 действии вместо «Дама» Шварц использует имя Эмилия; Трактирщик остается Трактирщиком, когда разговаривает с монахом, но после бегства доктора автор зовет его уже только Эмиль, поскольку роль этих персонажей в пьесе поменялась. Хотя здесь уже не создается эффект неожиданности, однако смена имен соответствует развитию сюжета, его интриге.

Напротив, Бургомистр («Дракон») на всем протяжении пьесы остается Бургомистром, хотя в 3 действии он становится президентом вольного города, а бургомистром – Генрих.

Можно сделать ряд вывод, что многообразие в каждой пьесе Шварца сюжетных линий и конфликтов, использование различных композиционных приемов служат раскрытию основной идеи произведения.

Î.Á.Çîëîòóõèíà *(Ìèíñê)*

ÃÅÐÌÀÍ ÃÅÑÑÅ È ÄÐÅÂÍÈÉ ÂÎÑÒÎÊ: ÐÅËÈÃÈÎÇÍÎ-ÔÈËÎÑÎÔÑÊÈÅ ÈÑÒÎÊÈ ÏÑÈÕÎËÎÃÈÇÌÀ

Европейские мыслители, еще в XVII-XVIII вв. открывшие для себя богатство и уникальность восточной религиозно-философской системы (Г.В.Лейбниц, Вольтер), в эпоху перехода от XIX к XX в. все более настойчиво культивировали мудрость Востока. Повествовательное искусство Германии начала XX в. осваивало идейно-художественное наследие Востока, о чем свидетельствуют такие произведения, как «Три прыжка Ван-Луна» А.Деблина (1915), «Васантасены» Л.Фейхтвангера (1916) и, конеч-

но же, так называемая «индийская» повесть «Сиддхартха» Г.Гессе (1922). Безусловно, гессевский интерес к наследию древних Индии и Китая преломился также в других его произведениях, хотя и не в столь явной форме, и не был случайным. Многие великие немцы, занимавшиеся проблемой взаимоотношений Востока и Запада, в том числе И.Г.Гердер, Г.В.Ф.Гегель, И.В.Гете, видели в обращении к восточной философии и религии средство остановить морально-нравственное падение западного человека. В этом ряду философов и художников слова занимает особое место Г.Гессе, идущий вслед за А.Шопенгауэром, Ф.Ницше, М.Хайдеггером по пути преодоления европоцентризма – отказа от «искусственного вмещения его [восточного философского текста в частности и религиозно-философской, культурной системы в целом. – О.З.] в прокрустово ложе парадигм европейской метафизической традиции» [1, с.75]. Шаг к равноправному диалогу культур Запада и Востока, к снятию противостояния между ними, к полифоническому синтезу самобытных традиций сделал Г.Гессе, своими жизнью и творчеством явивший пример конструктивного взаимодействия культурно-философских парадигм.

Г.Гессе, росший в среде пиетистов-миссионеров, видел в восточной культуре не только экзотическую, инородную мудрость, но в первую очередь – способ мышления и мировосприятия, повлиявший на формирование его собственных взглядов. Семейный культ Востока, изучение древних текстов, поездка (сентябрь-декабрь 1911 г.) на Шри Ланку, Малайзию, Суматру – все это способствовало освоению писателем восточных религиозно-философских идей, принципов, способов и форм мышления. Писатель использовал их в построении модели, замещающей реальность, будь то реальность эмпирическая (мир вещей, предметов) или ментально-духовная. Эта модель несла на себе отпечаток авторской индивидуальности и собственно художественной реальности, которая приобретала условный, знаково-символический характер.

Глубоко пережив западную и восточную, христианскую и индийско-китайскую концепции жизнестроительства, Г.Гессе понял, что «никакой импорт с Востока не может помочь нам [европейцам. – О.З.] здесь, никакой путь назад в Индию или в Китай», что «спасение и дальнейшее существование европейской культуры возможно только на пути овладения психикой вообще и психологическим искусством жизни» [2, с.203-204]. «Азиатское», внутренне укорененное, психологическое восприятие мира и человека в нем (отсюда и слитность философского и религиозного учений) импонировало немецкому писателю, который в своем литературном творчестве попытался показать, что в не восточном декоре, не в популяризации восточной философии суть его книг. Все наследие Г.Гессе демонстрирует его убежденность в том, что только экзистенциальное переживание проясняет сущность единичного проявления Мирового Духа (человек) и дает единение с Мировым Целым – убежденность, ставшую

результатом не только умопостижения Востока, но и личным «вхождением» в восточную парадигму. Таким образом, Г.Гессе внутренне овладевает ценностно-мировоззренческой системой древнего Востока и творчески ее трансформирует в своих романах, поскольку твердо убежден: «Каждый из нас должен ощутить свои особенности, возможности и посвятить их ясности и жизни, совершенствованию (Selbstwerdung). Если мы делаем это, то мы служим одновременно человечеству, так как все ценности культуры (религия, искусство, поэзия, философия и так далее) возникают на этом пути» [3, с.544].

В разные периоды жизни Г.Гессе в его поле зрения в попадали Упанишады, Бхагавадгита, речи Будды, «И-цзин» («Книга перемен»), учения Лао-цзы, Чжуан-цзы, Конфуция, формировавшие представление о китайском и индийском мирах. Для писателя был значим особый статус концепций древнего Востока, который определяется как религиозно-философский, заменяющий статическую модель сущего моделью динамической, питаемой энергией психологической, душевной трансформации человека, его духовного преображения, просветления его сознания.

В значительной мере своеобразное мышление Г.Гессе сложилось под влиянием восточных учений, представлений о полярной противоположности, взаимообусловленности двух первичных сил – «инь» и «ян», которыми проникнуто все сущее и творческим взаимодействием которых создается мировое единство реальности объективной и эмпирической, порождаются все вещи и явления (противоречия взаимно «восстают друг против друга» и «взаимно создают друг друга» [4, с.30], Лао-цзы). Древневосточные догматы легли в основу биполярной (бинарной) художественной модели Г. Гессе, обусловили специфику всех уровней произведения. Д.Затонский, Р.Каралашвили и другие исследователи говорят об идее полярности, проникающей в мельчайшие детали гессевской романной структуры и определяющей характер художественной действительности. «Постоянно хотел бы я с восхищением указывать на благословенную многокрасочность мира и столь же постоянно напоминать, что в основе этой многокрасочности лежит единство... что прекрасное и уродливое, свет и мрак, грех и святость всегда лишь на мгновение предстают как противоположности, что они беспрерывно переходят друг в друга... Пригнуть оба полюса жизни друг к другу, записать на бумаге двуголосность мелодии жизни...» [5, с.154] – девиз Г.Гессе, создавшего тип романа, который вместил сложность и многоголосие эпохи, борьбу разных плоскостей жизни и сознания, романа внутренне динамичного, актуализирующего читательскую энергию сопряжения и гармонизации. Во многом усложненность и интеллектуальность книг Г.Гессе вызвана тем, что автор стремится передать пульсирующее бытие в его извечной биполярности, во взаимодействии и взаимозависимости полюсов, хочет описать не вдох или выдох, а само дыхание.

Кроме того нельзя забывать, что восприятие бытия в полярных категориях (конфликт материального и духовного; детальности и обобщенности, универсальности в стиле) было устойчиво в немецкой культурной традиции, в той или иной степени разделялось всеми немецкими классиками (в том числе И.В.Гете, Новалисом, Ф.Шеллингом), и художниками слова XX в. (Т.Манном, Г.Х.Янном, А.Деблином и др.). Драматизм социально-политической, религиозной жизни Германии особым образом повлиял на национальное мышление, обусловив тем самым своеобразные художественные поиски гармонии в мире искусства и, отмеченное многими исследователями-германистами, уникальное отождествление творчества и жизни. Таким стремлением к гармонии, воплощением биполярности стал полифонизм добаховской и баховской музыки. К литературному воссозданию вселенского порядка стремились и немецкие писатели, в том числе Т.Манн и А.Деблин, однако и им сложно было избежать противостояния полюсов и трагической разъятости жизни, возвеличивания одного из членов оппозиции – духа либо материи. В русле данных тенденций особый интерес представляет творчество Г.Гессе, который ориентировался, как уже говорилось, на опыт западно-европейской и восточной философии. Таким образом, рожденная в результате синтеза национальной и восточной традиций идея биполярности бытия отражала авторское *представление о множественности и равноправии нетождественных инстанций, об их взаимоотражаемости, взаимозависимости и переходности.*

Буддийское представление о не-душе и индуистское учение об Атмане, по сути, тождественны, ибо оба во главу угла ставят преодоление иллюзорной привязанности человека к «скадхическому», эмпирически-личному существованию на пути слияния с Духом. Г.Гессе изначально была близка индуистская идея божественного, бессмертного, неизменного Дао (Атман) как ядра человеческой Психеи и как моста к космическому, мировому Духу (Брахман). «Вы говорите так, – писал Гессе в одном письме 1943 года, – как будто «я» – величина известная, объективная. Но это совсем неверно; в каждом из нас два «я», и тот, кто знал бы, где начинается одно и кончается другое, был бы совершенным мудрецом. Наше «я», субъективное, эмпирическое, индивидуальное – стоит понаблюдать за ним, оказывается весьма изменчивым и капризным, крайне подверженным всяческим влияниям. Так что это не та величина, на которую можно твердо полагаться, и тем более не может она служить нам мерой и внутренним голосом. Но есть и другое «я», оно скрыто в первом «я», переплетается с ним, но спутать его с ним нельзя. Это второе, высшее, священное «я» («Атман» индусов, его Вы отождествляете с «Брахмой») лишено личного смысла, оно означает меру нашей причастности к богу, к жизни, к целому, к внеличному, к сверхличному. Следить и следовать за этим «я» – уже более благородное занятие» [6, с.58]. В данном суждении подчеркнем два момента: во-первых, писатель отождествляет личностное

с непостоянным и не-сущностным, во-вторых, указывает на осознанное стремление индивида к самосовершенствованию как на единственный способ достижения цельности, слияния Атмана (самости, особенного, души, в понимании Г.Гессе) с Брахманом. Тем самым Г.Гессе соприкасается как с индийской, так и с китайской духовной традицией, которые в трактовке бытийного призвания человека и его жизни ориентируются «на духовную матрицу – на изменение самого человека как части мира и некоей высшей духовной субстанции в соответствии с изначальным (не человеку принадлежащим) замыслом» [7, с.100].

Аксиоматическое представление даосизма о «тварности», несовершенности человека в данном контексте корректируется буддийским учением об эмпирической личности (замена индийской идеи души). Буддизм ничего не говорит об Атмане, описанном в Упанишадах, не признает и не отрицает его. Отвергается «я» индивидуальное, тождественное, обладающее сущностью. Личность, с этой точки зрения, есть только имя, призванное обозначить поток мгновенных психофизических элементарных состояний.

Установка на самопознание и самосовершенствование, имеющая разные предпосылки и мотивации, разные психотехники, в этих религиозно-философских системах дает человеку шанс обрести единение, гармонию на пути отречения от личностного «я», низменной сути. Путь просветления, идеал пробуждения / нирваны как средство достижения слияния с Абсолютом предполагал переструктурирование психики человека. Неслучайно «буддизм с самого начала своего существования мыслился как своеобразный проект преобразования человека из существа страдающего и несчастного в существо свободное и совершенное» [8, с.20], то есть имел терапевтический эффект. Важно и то, что и буддизм, и даосизм ориентировали человека на этапы преобразования психофизических состояний по пути этического и духовного совершенствования. В буддийской практике это этапы мудрости, нравственности, сосредоточения. В даосской культуре самосовершенствование мыслилось прежде всего как гармоническое взаимодействие телесного и духовного, слияние чувства и разума под эгидой последнего. Именно даосская установка на естественный, ненасильственный порядок в соединении эмоционального и рационального была близка Г.Гессе и перекликалось с буддийским «недеянием», понимаемым как активный, творческий процесс. Совершенствование на пути к гармонии и психотехника как его средство были осмыслены писателем в русле даосской традиции, ценностно сориентированной, в отличие от буддийской, в которой путь и средство были самоценны. При этом писатель, использующий свой трансперсональный опыт в художественном творчестве, апеллировал не только к медитативной области, имеющей исток в восточной практике, но и к технически знакомой ему (по личным сеансам психоанализа) практике К.Г.Юнга.

Особое почтение испытывал Г.Гессе к китайским учениям Лао-цзы, Чжуан-цзы, в то время как конфуцианство с его социальной ориентиро-

ванностью и моральным порядком было чуждо ему. «Магическая сторона» китайского мира, «школа магии» в даосских учениях притягивали писателя, и, как известно, собственный художественный мир он воспринимал как магический, обладающий внутренней, единственно ценной реальностью. Именно поэтому, будучи далеким от общественно-политических, социальных «параметров» постижения человека, писатель обращается к так называемым личностным религиям Востока, в первую очередь – к концепциям «Дао-дэ цзин», «Чжуан-цзы», которые, как и индуистские учения, адаптируют человека к миру путем внутреннего совершенствования, приводящего к гармонизации бытия. «Истинный человек», слитый с природным циклом, психофизически совершенный, реализующий себя в чувственной, повседневной жизни, есть идеал древних даосов и «магический» ориентир для Г.Гессе, который более склонялся к даосской гармонии внешнего и внутреннего, нежели к аскетизму и замкнутости психокосма в учениях Индии. Свои пристрастия писатель сформулировал в сборнике «Из Индии» (1913), в рецензиях «Индийские сказки» (1914), «Речи Будды» (1921). Но все же религиозно-философские системы Индии и Китая в глазах немецко-швейцарского писателя были едины своей «внутренней» алхимией, «цель которой – чистая гармония, одновременное и равноправное сотрудничество логического и интуитивного мышления» [9, с.90-91], соединение микро- и макрокосма. Следовательно, понимание Дао-пути как самостановления, движения к цельности посредством алхимического прохождения от низших психоформ к высшим сложилось у Г.Гессе под непосредственным влиянием концепций Древнего Востока. Поразительно, но в художественном сознании писателя интуитивно сблизились, наложились восточные концепции человеческого развития и концепции К.Г.Юнга (в том числе индивидуации) задолго до того, как выдающийся швейцарский психиатр в 1935 г. решился огласить результаты своих многолетних штудий мифологии, религии, ритуалов, алхимических трудов Запада и Востока и продемонстрировать некоторые явные аналогии между своей теорией и восточными учениями.

Литературный опыт Г.Гессе вобрал в себя западно-восточный синтез и затронул психологический модус онтологии. Писатель, таким образом, еще в начале XX в., во многом интуитивно, стихийно ощутил, что «философия, как и религия, переступает через национальные и культурные границы» [10, с.178], и художественно воплотил это понимание. Только в свете новых открытий, в том числе теории дополнительности Н.Бора, которая кардинально изменила облик и суть современных наук и саму картину мира, становится понятной особая ценность творческих исканий писателя, предвосхитившего грядущий глобальный синтез, основанный на уверенности в том, что противоположности не антагонистичны, а способны образовывать единство, выражающее неисчерпаемость, сложность, противоречивость реальности.

Í.Ë.Çûõîâñêàÿ (×åëÿáèíñê)

ÎËÜÔÀÊÒÎÐÍÎÑÒÜ ÊÀÊ ÔÐÀÃÌÅÍÒ ÏÎÝÒÈÊÈ ÁÐÎÄÑÊÎÃÎ

Литературоведением уже накоплен определенный опыт в сфере исследования ольфакторности. Отечественные наработки в этой области представлены частными наблюдениями над поэтикой разных авторов [1], а также изучением запаха в его социокультурном аспекте [2]. Западные исследования носят глобально-теоретический характер. Представлены, прежде всего, не переведенной на русский язык монографией Х. Д. Риндисбахера «Запахи в литературе» [3] и другими работами [4].

Бродский не относится к тем художникам, в мировосприятии которых обоняние занимает огромное место (Набоков говорит о Кафке: «писатель, видящий ноздрями»). В стихах Бродского ольфакторность не становится основным художественным приемом, тем каркасом, на который натягивается поэтическая ткань (как в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер»). Нельзя сказать, что «субъект описаний осознает направленность своего сознания на запахи и значение запахов» [5, с.216] как, скажем, в стихотворениях Георгия Шенгели (пример осознанного отношения к запаху как к художественному приему в стихотворении последнего «Голубой бювар»)

Бродский никогда бы не назвал себя, как Александр Блок, «отнимающим аромат у живого цветка», и в стихах Бродского мы не встретим одной, подобной бодлеровской, классификации запахов, указывающей хотя бы на интерес к ним.

Однако в поэтической системе Бродского запахи находят свое отражение. Семантика ольфакторных включений поэта поражает своей многоликостью. Выделим основные направления исследования ольфакторности в лирике Бродского [6].

1. Ольфакторные константы. Наиболее распространенные группы запахов. У Бродского это – «бытовые запахи», в частности, урбанистические; «природные запахи», в частности, запах цветов, запах «кухни», запах разложения, распада. Остановимся в этом разделе на репрезентации запаха цветов.

Запах цветов у Бродского устойчиво ассоциируется со смертью:

Розы, герань, гиацинты,
пионы, сирень, ирис –
на страшный их гроб из цинка –
розы, герань, нарцисс,
лилии, словно из басмы,
запах их прян и дик,
левкой, орхидеи, астры,
розы и сноп гвоздик.

Достаточно редко в ольфакторной стратегии Бродского встречается указание не только на предмет, издающий запах, но и на характер этого запаха: «прян и дик», и на визуальный компонент: «словно из басмы». Упоминание такого обилия цветов в связи с гробом, отсылает нас к «кошмару» Свидригайлова в «Преступлении и наказании» Достоевского: «стали представляться цветы,.. деревенский коттедж, в английском вкусе, весь обросший душистыми клумбами цветов,.. заставленное грядами роз,.. лестница, обставленная редкими цветами в китайских банках. Он особенно заметил в банках с водой, на окнах, букеты белых и нежных нарциссов, склоняющихся на своих ярко-зеленых, тучных и длинных стеблях с сильным ароматным запахом... на самой террасе, везде были цветы. Полы были усыпаны свежею накошенною душистою травой... а посреди залы, на покрытых белыми атласными пеленами столах, стоял гроб» [7, с.391].

Мотив бросания цветов воду:
Прошу отнести их к брегу,
вверить их небесам.
В реку их бросить, в реку,
она понесет к лесам. («Холмы»)

повторяется в стихотворении «Романс» («Ах, улыбнись, ах, улыбнись вослед, взмахни рукой»), концепт «запах» связан с цветами, у них нет названия, но известно, что их уже «не покупать», «ронять в ночную пустоту», и что «река несет в Голландию цветы».

Ах, улыбнись в оставленных домах,
где ты живешь средь вороха бумаг
и запаха увянувших цветов,
мне не найти оставленных следов.

Таким образом, мотив расставания, «умолкающего дыхания любви» трансформируется в мотив смерти.

2. Сигнификативный характер ольфакторности.

а) Запах выступает как знак конкретного топоса – Петербурга. В раннем стихотворении «Слава» знаком города является «запах лестниц», который, как и запах петербургских углов, обращает нас к петербургскому тексту Достоевского, но негативной оценки у Бродского нет – «над запахами» – значит выше запахов, как и выше «честности, жулья» – в этом и надмирность, и не склонность принимать за чистую монету любые навязываемые истины.

Нет, европейцу не понять,
что значит жить в Петровом граде,
писать стихи пером в тетради
И смрадный воздух обонять. («Ничем, Певец, твой юбилей...»)

Знаком города становится с одной стороны перо, как символ Пушкина, с другой – «смрадный воздух» – стихия Достоевского.

б) Запах – знак внешнего мира, противопоставленный внутреннему миру героя. Еще Кант замечал, что запах есть явление, противоречащее свободе: людям «приходится слышать запах» [8, с.186], хотят они этого или нет; поэтому запах внешнего (вещного) мира, антиномичен лирическому «я», находящемуся в состоянии «даунтайма» [9]:

С утра возился с чешскими стихами.
Вошла соседка, попросила йод;
ушла, наполнив комнату духами.
И этот запах в середине дня,
Воспоминаний вызволив лавину,
Испортил всю вторую половину.
Не так уж необычно для меня. («Суббота (9 января)»)

Здесь очевидна аллюзия на стихотворение А.Блока «Она пришла с мороза, раскрасневшаяся...». Но если для героя Блока запах желанен – эстетически и эмоционально «согрет», хотя и имеет характер «нашествия» («стало казаться, / Что в моей большой комнате / Очень мало места») [10, с.283], то для лирического субъекта Бродского запах – это «вторжение», «стихийное бедствие», он вызволяет лавину нежелательных воспоминаний, нарушает с трудом сбалансированную гармонию внутреннего «я».

Внешний мир агрессивен, он наполнен бытовыми запахами («В прихожей пахнет капустой и мазью лыжной»), поэтому понятен призыв, обращенный к самому себе: «Не выходи из комнаты, не совершай ошибку».

3. Ольфакторность как способ символизации.

а) Запах реализуется в теме «постмортального» существования, где смысловой доминантой является фраза «когда-нибудь, когда не станет нас» (гранями этого модуса является тема «Нет, весь я не умру»).

В полости рта не уступит кариес
Греции древней, по меньшей мере.
Смрадно дыша и треща суставами,
Пачкаю зеркало. Речь о саване
Еще не идет. Но уже те самые,
Кто тебя вынесет, входят в двери. («Виктору Голышеву»)

Смерть связана с ее предощущением, и запах здесь нужен Бродскому, как знак «неживого в живом», это то, что называется «почувствовать дыхание смерти», и дело даже не в предвестниках («Кто тебя вынесет, входят в двери»), а в том, что смерть «живет» в теле запахом и его можно идентифицировать. Это, пожалуй, единственный пример, когда «запах» побеждает «зрение»:

Запах старого тела острей, чем его очертанья. Трезвость
мысли снижается. Мозг в суповой кости
тает. И некому навести
взгляда на резкость. («Колыбельная Трескового Мыса»)

б) Библейская (рождественская) тема на уровне ольфакторности противопоставлена физическому конечному запаху человеческой жиз-

ни. Это именно та вневременность, когда можно почувствовать себя тем самым «младенцем в хлеву».

Звезда блестит, но ты далека.
Корова мычит, и дух молока
мешается с запахом козьей мочи,
и громко блеет овца в ночи. («Звезда блестит, но ты далека»)

И даже «козьей мочи», не снижает трогательной святости момента и пространства (ведь именно в такой хлев с его атрибутами – духом молока и запахом козьей мочи – пришли волхвы, принесшие в дар младенцу золото, мирру и ладан).

Рождественские запахи, продолжая эту тему, создают ощущение праздника и чуда, детства:

и льется мед огней вечерних,
и пахнет сладкою халвою;
ночной пирог несет сочельник
над головою. («Рождественский романс»)

«Пахнет сладкою халвою» – редкая у Бродского характеристика запаха. Она реализуется в визуально-густаторно-обонятельной метафоре «и льется мед огней вечерних».

Даже те запахи, которые нельзя отнести к перцептивно приятным (треска, водка), не нарушают общей гармонии суеты праздника, противопоставленных запахам разложения и смерти.:

Сетки, сумки, авоськи, кульки,
шапки, галстуки, сбитые набок.
запах водки, хвои и трески,
мандаринов, корицы и яблок.
Хаос лиц, и не видно тропы
в Вифлеем из-за снежной крупы. («V. S.»)

4. Ольфакторность как художественный прием. Не останавливаясь подробно на этом аспекте, приведем несколько примеров ольфакторных включений, выступающих в роли тропов.

а) Экзистенциальная метафора времени: «Короткий запах злого смысла». Перед нами – наделение нематериальных предметов качествами материальных, в результате чего происходит логический сдвиг.

Не так приятны перемены,
как наши хлопоты при них,
знакомых круглые колени
и возникающий на миг
короткий запах злого смысла
твоих обыденных забот,
и стрелки крутятся не быстро,
и время делает аборт. («Петербургский роман»)
Еще один пример сложной метафорики:
где нет эха, где пахнет апофеозом

звука, особенно в октябре.
И в кружеве этом, сродни звезде,
сверкая, скованная морозом,
инеем, в серебре... («Колыбельная Трескового Мыса»)

б) Оксюморон. Соположение контрастных по стилю единиц. «Амбре» после гоголевского «Ревизора»: (Я не иначе хочу, чтобы наш дом был первый в столице и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно бы только этак зажмурить глаза (*зажмуривает и нюхает*). Ах, как хорошо!») [11, с.272].

Влезай, влетай в окно, птенец,
вдыхай амбре дерьма,
стрельба и смерть – один конец,
а на худой – тюрьма. (Романс вора из поэмы «Шествие»)

в) Пародия. Естественные, природные запахи выступают как «простые радости жизни», запах тлена соотносится с «пленумом», политическими виртуалемами:

Она:
Ах, вдыхая запах хвои,
с дролей спать приятней вдвое!
Он:
Хорошо дышать березой,
пьяный ты или тверезый.
Вместе:
Если сильно пахнет тленом,
это значит где-то пленум... («Лесная идиллия»)

Вероятно, именно потому, что «предмет поэзии у автора «Частей речи» и «Урании» – не только (и, может быть, не столько) реальность, окружающая человека, сколько категории философского и религиозного сознания» [12, с.154], об ольфакторности в поэтике Бродского приходится говорить, как о явлении опосредованном.

Известно, что обонятельные феномены могут быть представлены в языке в виде двух перцептивных векторов: номинация запаха (упоминание объекта, издающего запах) и оценочность (бинарная система «хороший / плохой», «приятный / неприятный», выражающая отношение к запахам).

Первый вектор, т.е. предметный мир запахов в поэтике Бродского относительно ограничен. В прямой или косвенной форме определение запаха в его рецепторно-оценочном значении у Бродского не всегда присутствует, можно зафиксировать редкие характеристики «тяжелый», «смрадный», «сладкий».

Ольфакторная кодификация запахов в мире Бродского выступает как развернутая метафора времени: экзистенциальная смерть и мифологическое возрождение.

Как фрагмент поэтической техники «запах» часто реализуется в его металогическом значении.

Запах в поэтической технике Бродского выступает как часть межчувственной, межсенсорной ассоциации (синестезия).

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Тамарли Г.И. Поэтика драматургии Чехова. – Ростов-на-Дону, 1993. – С.113-115; Карпов И.П. Проза Ивана Бунина. – М.: Флинта: Наука, 1999. – С.200-226; Михеев М. В мир А. Платонова – через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки. – 1999.

2. Показательна в этом отношении подборка статей в журнале НЛО. – 2000. – №43; Вайнштейн О. Грамматика ароматов // Иностранная литература. – 2001. – №8; Синеок А. Носология Франца Кафки. http:// www.kafka.ru

3. Rindisbacher H.J. The smell of books. A cultural-historical study of olfactory perception in literature. The University of Michigan Press. 1992. На русском языке опубликована статья этого автора: Риндисбахер Х.Д. От запаха к слову. Моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» // НЛО. – №43. – 2000. – С.86-106.

4. Airkem I. Odors and the Sens of Smell: Bibliography 320 BC-1947. New York, 1955; Odor Persception and Memory. – New York, 1991.

5. Карпов И. П. Указ. соч.

6. Все тексты Бродского цит. по изданию: Бродский И.А. Соч.: В 4 т. – СПб: Пушкинский фонд, 1992-1995, с указанием тома и страницы.

7. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.; Л.: Наука. – Т.6.

8. Кант И. О вкусе и обонянии. // Кант И. Антропололоогия с прагматической точки зрения. – СПб: Наука, 1999.

9. даунтайм – состояние легкого транса, когда внимание субъекта речи обращено внутрь, к собственным мыслям и ощущениям.

10. Блок А. Избранные сочинения. – М.: Худож. лит., 1988.

11. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. – Т.4. – М.: Русская книга, 1994.

12. Ранчин А. «Человек есть испытатель боли...»: Религиозно-философские мотивы поэзии Бродского и экзистенциализм // Октябрь. – 1997. – № 1. – С.154.

Î.Ë.Êàëàøíèêîâà *(Äíåïðîïåòðîâñêê)*

ÖÂÅÒÎÂÉ ÑÈÌÂÎË Â ÏÐÎÇÅ Â. ÌÀÊÀÍÈÍÀ

Постмодернистское моделирование гиперреальности, предполагающее обращение к различным Текстам культуры, определяет активное использование их знаков и кода. Живопись с ее цветознаковым мышлением органично включается в литературный дискурс, визуализируя «вторую реальность», усиливая иллюзию существования виртуального мира, позволяя соединить в неком общем ощущении внутреннее настроение и внешнюю форму его воплощения.

Это тотальное постмодернистское экспериментирование и игра с разнородовыми знаками вовлекает в свою орбиту и писателей, чье творчество «настояно» на литературе. В.Маканин, начавший творческий путь с шестидесятниками, но объявленный «отставшим», потом не совпав-

ший с «другой прозой», а теперь оцениваемый многими как не совсем постмодернист, смело смешивает знаки различных сфер культуры в коде своего Текста, тем самым заставляя недоумевающих исследователей вновь и вновь ломать голову над его загадкой.

В причудливом мире маканинского Текста – своеобразном коктейле культурных знаков и цитат – живопись занимает особое место. Оно обусловлено не количеством живописных реминисценций, которое никак не сопоставимо с бесчисленными литературными симулякрами в произведениях писателя, являющихся ярким воплощением постмодернистской цитатности самоотражающегося искусства. Однако немногочисленность, можно сказать обозримость культурных знаков изобразительного искусства не означает их незначительности в художественном дискурсе писателя, и малое количество с лихвой компенсируется притчевой многозначностью и весомостью каждого из них.

Знаки живописи существуют в маканинском Тексте как составляющие единого художественного кода и только в рамках этого кода могут быть поняты, ибо только этот единый Текст, совмещающий бесчисленные разноприродные культурные мифы, и определяет значение каждого отдельного знака.

Уже название этапного для Маканина романа «Андеграунд, или Герой нашего времени», сталкивая два культурных мифа: «андеграунд» (знаковый для отечественного сознания образ, прочно связанный прежде всего с историей подпольной советской живописи 60–70-х гг.) и «Герой нашего времени» (заштампованное название лермонтовского романа) – выделяет живопись и литературу как определяющие элементы маканинского мира-текста.

Принцип столкновения разноприродных культурных кодов живописи и литературы, создающих ризоматическую структуру маканинского Текста, сохраняется и в названиях всех пяти частей романа. Здесь сопрягаются литературные знаки («Новь», «Я встретил Вас», «Собачье скерцо», «Дулычов и другие») со знаками живописи («Квадрат Малевича», «Андеграунд»). Иногда два этих разных кода совмещаются, обнаруживая общий для литературы и живописи первосмысл, архетип («Маленький человек», восходящий к изобразительному египетскому канону Текстов пирамид, перекодирован Маканиным как важнейший знак литературного Текста России [1, с.102-109].

В череде знаков отечественной живописи В.Маканин выбирает В.Кандинского и К.Малевича не случайно. В них, с одной стороны, отразился принцип развития культуры: от эксклюзива к «общему месту», заявленный еще в названии романа, соединившем–отождествившем эпатирующую неординарность («андеграунд») и типичность («герой нашего времени»). С другой – именно эти художники, стоявшие у истоков отечественного авангарда, а значит (в перспективе) и андеграунда, создавали его код, язык, позволяющий прочитать Текст современной культуры.

Абстракционист Кандинский возникает в романе казалось бы эпизодически как знак принадлежности разбирающихся в его живописи людей к миру эксклюзива, миру агэшников (вспомним хотя бы гэбиста Чубисова, пытавшегося через познания о Кандинском внедриться в среду художников андеграунда). Но функции знака Кандинского в романе значительно шире: он объясняет саму причину обращения писателя к знакам живописи. Именно ключевые идеи теоретика абстракционизма, высказанные в трактате «О духовном в искусстве (живопись)», позволяют понять стремление В.Маканина посредством невербальных знаков живописи передать не внешнее подобие «чистого подражания натуре», а то спрятанное душевное состояние, то внутреннее «настроение» художественного произведения, которое «может и углубить и еще больше освятить настроение зрителя» [2, с.9]. Подобно тому как для художника Кандинского более очевидными, с точки зрения передачи внутреннего мира творца, оказываются средства музыки как искусства, не тратившего сил «на обманное воспроизведение явлений природы» [2, с.16], так писатель Маканин ощущает большую весомость знаков живописи, через абстракцию красок и форм раскрывающей внутреннюю природу и мира, и творца.

Цвет и форма избраны Маканиным в цепочке знаков изобразительного искусства как доминантные первоэлементы. Это подчеркнуто обращением к знаковой картине XX века, абсолютизирующей цветосимвол, – малевинскому «Черному квадрату», давшему название одной из глав «Андеграунда» и вырастающему в романе в ключевой для понимания Текста «нашего времени» и психологии целого поколения образ-знак.

Этот знак, как и все в маканинском дискурсе, многозначен. Ибо, как писал сам К.Малевич в письме Матюшину по поводу издания партитуры и рисунков декораций оперы Матюшина и Крученых «Победа над солнцем», «черный квадрат – зародыш всех возможностей» [3]. Уходя от привычных для славянского сознания ассоциаций черного с концом, смертью, печалью, негативом, Маканин мыслит категориями живописи, где черный цвет – цвет абсолютный, перекрывающий любой другой, а значит, способный вместить **все**. Именно это значение знака использует, скажем, М.Шагал в серии «Моисей и скрижали», изображая Господа, Абсолют как некое черное пятно в момент открытия им новой веры избранному народу, когда, по Библии, Господь явился Моисею в виде неопалимой купины. Абсолют и осознан Шагалом как все отменяющее, потому что все включающее в себя **черное –** черная беспредельность, начало и конец.

Как в живописи, цвет становится переживанием, обретает индивидуальное образное воплощение. Изначально, a priori для героя романа бывшего писателя Петровича Квадрат Малевича полон ожидания света: «Черное пятно в раме – вовсе не бархатная и не тихо (тихонько) приоткрытая трезвому глазу беззвездная ночь. Нет там бархата. Нет мрака. Но зато есть тонкие невидимые паутинки-нити. (Я бы сказал *паутина света,*

если бы нити на черном хоть чуть реально светились). И несомненно, что где-то за кадром луна. В отсутствии луны весь эффект. В этом и сила, и страсть ночи, столь выпукло выпирающей к нам из квадратного черного полотна» [1, с.75-76]. Но тут же *паутина света* переосмысляется, становясь метафорой безысходности очередей. Читатель вовлекается в игру с «чужим текстом» – с живописными знаками и рожденными ими идеями: «Малевич в двадцатые годы стоял однажды в долгой очереди до ощущения полного в ней растворения. Отсутствие будущего во имя приостановившегося настоящего – это и есть очередь, ее идея, это и есть нирвана одной-единственной (можно черной) краски» [1, с.76]. А реальная очередь оборачивается для героя черным квадратом тюремного окна, вид из которого, по иронии ли, объективно ли, удивительно и почти дословно совпадает с первичным (до опыта) значением знака Квадрата Малевича как *паутины света*: «В том темном окне плыли лишь две-три серебристые нити. Угадывалась луна, но ей никак не пробиться в нашу чернильную тьму. Она где-то. Она высоко вышла, взошла, висит над крышей» [1, с.85]. Потом черным квадратом видится герою психушка, поглощающая инакомыслящих, подобных брату Вене.

Заштампованно-модный, а потому уже низведенный массовым сознанием до пошлого стереотипа, легко узнаваемый и называемый самым заурядным человеком постмодернистского мира «Черный квадрат» Малевича необходим Маканину как знак, объединяющий трагизм вчерашней повседневности, породившей картину-миф, и сегодняшнего равнодушного непонимания, а только самодовольного узнавания-называния этого знака. Идея бессмысленности жертв, возникающая в результате помещения культурного знака в такой контекст, в то же время сопрягается с архетипическим смыслом образа Малевича («черный квадрат – это зародыш всех возможностей»), оставляя читателю возможность оптимистической перспективы. Творя из стереотипов массового сознания, Маканин через архетипическую, первичную семантику знака раскрывает его неоднозначность, «имплантируя» идеи интеллектуальной элиты в плоть сознания масс.

Однако в использовании кода живописи В.Маканин идет своим путем, учитывая-отвергая живописную азбуку. Попадая в другую, литературную, систему координат, знаки живописи обретают иное значение. Осознавая это, писатель вычленяет в живописи не ее видовые признаки, а общеродовое для искусства мышление образами, вербально воссоздавая в литературном произведении сюжеты известных картин. Краска, цвет как главные видовые маркеры языка живописи, о чем писал и В.Кандинский, стремясь вычленить знаки «чистого языка искусства» [4, с.14], остаются за кадром маканинского Текста.

Цветосимвол включен в художественный код писателя в своем крайнем, абсолютном выражении. Из всего спектра Маканин последовательно и упорно выделяет два полярных, антиномичных цвета: черный – «заро-

дыш всех возможностей», и белый, соединяющий в себе все цвета радуги. Черный и белый – два полюса не только маканинского мира, но и первобытной мифологической модели мироздания, основанной на бинарных оппозициях: день – ночь, свет – тьма, жизнь – смерть. Обращаясь к этим архетипическим символам как первоэлементам общечеловеческого психического опыта, осевшим в коллективном бессознательном, В.Маканин пытается провидеть основы в быстротекущем и меняющемся на глазах мире.

Архетипические первоцвета наделены в его прозе ментальными чертами, становясь знаком неотчуждаемой топики, как белый снег в повести «Там была пара...» или белые халаты врачей из всех маканинских больниц-психушек – своеобразного символа России.

Ахроматические символы черного и белого обретают в художественном коде писателя дополнительные психологические и эмоциональные характеристики. Белый – вселенная спектра, у Маканина оказывается знаком однообразия («*однообразная белизна дня*» [3, с.461]), беззащитности (белые обескоженные головы и туши убиенных коров в повести-вариации на тему библейского Рая «Долог наш путь»). Белый цвет нагих туш становится амбивалентным знаком конца-начала («*минуты ухода*, *напоминающей минуту первого появления на свет: минуту рождения*» [3, с.488]).

Черно-белый маканинский мир-текст не кажется бесцветным, во-первых, потому, что сама сюжетная ситуация часто предполагает отсутствие света, а значит, и цвета. Любимый, центральный в символическом коде писателя знак *Лаза* (туннеля, подкопа, щели) как метафора пути библейского рождения человека из праха, в который ему суждено вернуться, метафора материнского лона, через которое пробивается новая жизнь, метафора сексуального вожделения мужчины, тянущегося к женщине, уже предполагает некое особое «земляное мышление» без света. Темнота, утробное протискивание сквозь толщу земли в «Утрате», «Лазе» закономерно приводит к замещению здесь цветосимвола знаковой картиной Питера Брейгеля-старшего «Слепые» (1568 г.). Возникая в финале повести «Лаз» (когда в ответ на просьбу о помощи Ключареву передают из затягивающейся дыры, ведущей в подземный рай, что-то длинное, но не свернутый в трубочку текст, не свечи, не сосиски, а палки для слепых), этот живописный знак отсылает читателя к другим маканинским слепым, увиденным в повести «Утрата» (1984 г.) как перволюди, с которых начинается миротворение: «Они останавливались на миг, чтобы сделать с мелководья *первый шаг на землю*...Ступив, они вновь вспоминали, что они слепы, и что галька может быть острой, и что всякий куст встретит в штыки. Он уже стоял на земле насторожившийся, и теперь она тоже делала первый шаг. Свершилось» [3, с.434-435]. Являясь одновременно симулякром брейгелевской картины-знака

и самоотражением маканинского образа-знака, слепые в финале «Лаза» прочитываются не столько как метафора безысходности, сколько как знак нового рождения мира после его конца.

В повести-притче «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», где действуют только персонажи-символы, знак-цвет тоже оказывается поглощенным образами-знаками. Соединение-противопоставление противоположностей черно-белого мира Маканина выражено здесь серым цветом, который, подобно черному и белому, ахроматичен. Фиксируя абсолютную условность происходящего за столом и действующих лиц судилища, Маканин выбирает серый цвет как знак «ничего». Серый костюм носит БЫВШИЙ ПАРТИЕЦ. Серым видится подсудимому рассвет накануне инфаркта, серый становится маркером характера героев-знаков – СЕДОЙ ЖЕНЩИНЫ В ОЧКАХ и СИВОГО – буквальной реализацией символа ничего, пустоты, серого, который, согласно определению М.Люшера, «не является ни цветным, ни светлым, ни темным...Это не субъект и не объект, он не внешний и не внутренний, не напряжение и не расслабление» [4, с.186]. Даже КРАСИВАЯ ЖЕНЩИНА не отмечена цветом во внешности, хотя это единственный из персонажей-марок, наделенный, правда, тоже условным, но все же именем – Наташа.

Язык цветосимволов излишне чувственен, мысль как антипод чувства лишена цвета. Вот почему именно слепые «лучше и надежнее других заканчивают дело» [3, с.405], осуществляя безнадежный, с точки зрения зрячих, замысел Пекалова прорыть подкоп под рекою («Утрата»). «Искусство припудривает действительность, облегчает страдания. Искусство – узел всякого дизайна» [3, с.512], – декларирует Маканин и стремится уйти от чувственности цвета и линий к **Слову** как первознаку, который был в начале у Бога. «Все через него начало быть и без него ничего не начало быть, что начало быть. В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков» [5, с.100]. Лишенной цвета – одной из главных общечеловеческих универсалий-абстракций предстает в повести «Долог наш путь» абстрактная картина, висящая над кроватью молодого командировочного, где он занимается любовью с Ней (Олей): «...изящная путаница линий и цветовых пятен» [3, с.477].Чувственность цвета Маканин-писатель замещает словом через название картины «И Рафаэль занимался этим» и через комментарий: «...улучшая запах убоины своим искусством, или занимаясь любовью... Ах да, он занимался и тем и этим. В этом и суть, что *и тем и этим»* [3, с.477].

Так слово как знак литературы «договаривает» за живопись фрейдовскую формулу бессознательного ОНО: начала-конца и причины всего сущего. А черно-белая маканинская картина этого сущего – некая документальная пленка, фиксирующая знаки настоящего, возвращая им их первосмысл, зафиксированный в другом, живописном коде.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Калашникова О.Л. Особенности интертекстуальности в «Андеграунде, или Герое нашего времени» В.Маканина // Литература в контексте культуры. – Днепропетровск. 2001.

2. Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. – М., 1999.

3. Маканин В. Долог наш путь. – М., 1999.

4. Люшер М. Оценка личности посредством выбора цвета // В.В.Драгунский Цветовой личностный тест. – Мн., 1999.

5. Новый Завет // Библия, Книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. Канонические. – 1994.

Ã.Ë. Íåôàãèíà *(Ìèíñê)*

ÒÂÎÐ×ÅÑÒÂÎ ÂËÀÄÈ Ì ÈÐÀ ÊÀÇÀÊÎÂÀ: ÂÎÑÑÒÀÍÎÂËÅÍÈÅ ÀÂÀÍÃÀÐÄÍÛÕ ÒÐÀÄÈÖÈÉ

Владимир Казаков (1938-1988) до сих пор остается совершенно неизученной в литературоведении фигурой. Не многие даже из русских филологов могут сказать что-то вразумительное о его творчестве. А между тем его имя хорошо известно немецким читателям и радиослушателям. Его тексты переводились на немецкий язык, радиопостановки по драматургическим сочинениям В. Казакова, по его первой книге «Мои встречи с Владимиром Казаковым» ставились в Западной Германии с 1972 года. Это при том, что писатель всю недолгую жизнь прожил в Москве, никогда не был эмигрантом. Издатели и критика ни в период «оттепели», ни в постсоветское время не обращались к произведениям этого неординарного творца. Такое невнимание соотечественников и пристальный интерес западных литературоведов объясняется, на мой взгляд, эстетическими особенностями творчества В.Казакова.

Поэзия, проза, драматургия В.Казакова могут быть включены в нереалистические художественные системы. В 1970-80-е годы он восстанавливает прерванные традиции русского авангарда, продолжая, с одной стороны, языковые поиски футуристов, с другой – обращаясь к обэриутской модели мира. Если быть более точной, то в футуризме писателю наиболее близки В.Хлебников и А.Крученых, а среди обэриутов – А.Введенский. Специфической чертой творческой манеры В.Казакова является тяготение всех его произведений, вне зависимости от жанра, к драматургическим формам. Это выражается прежде всего в диалогическом (не в бахтинском понимании) построении произведений, когда даже роман состоит из обмена репликами, монологов и слов автора, которые имеют вид пространных ремарок.

Роман «Ошибка живых», написанный в 1970 году, впервые опубликован в 1976 в ФРГ В.Казаком. Название отсылает к драме В.Хлебникова

«Ошибка смерти». Роман состоит из 17 глав, в которых действуют (существуют, проговаривают реплики, а то и целые монологи) несколько сквозных персонажей. Архитектоника романа весьма прихотлива. Авторское повествование перемежается вставными историческими рассказами (о возникновении Пермского пароходства, например), не имеющими, кажется, никакого отношения к происходящему и к персонажам, или апокрифом о некоем преподобном Амвросии, либо письмом одного героя к другому, либо цитатами из Канта. Кстати, именно из философии Канта исходит В.Казаков в своем отношении к изображаемому вещному миру: «Наш ум может познавать предметы потому, что все познаваемое в них создается тем же умом, по присущим ему правилам или законам», «Мы познаем не вещи сами по себе, а их явление в нашем сознании» [1, с.28]. Необходимо отметить, что поэтика романа в основе своей близка поэтике драматических произведений В.Казакова.

Те немногие исследователи, которые обращались к его драмам, относят их, как правило, к абсурдистским. Но в европейскую драму абсурда В.Казаков вписывается с оговорками.

Поэтика традиционной драмы абсурда основана на философии экзистенциализма, на абсурде как мироощущении и абсурде как приеме, выражающемся в разрыве языковых логических связей. Если обратить внимание на историю драмы абсурда, у истоков которой стояли обэриуты, то не трудно заметить, что возникла она как реакция на несвободу – политическую, творческую, что ее эстетика была формой отрицания устоявшегося способа существования. В.Казаков ничего не отрицает. Скорее, он скептически относится к миру, к познанию, к общим законам мышления. Его произведения наполнены экзистенциальной тоской бытия человека в бессвязном мире, раздробленном времени.

Мир В.Казакова создан по законам субъективного мышления. Его алогизмы отражают процессы, которые происходят в сознании при рождении мысли и ее словесном оформлении. Это мир нереальной реальности, субъективной логики, где нет упорядоченности и иерархичности. Здесь все сополагаемо со всем, потому здесь царит хаос, случай. Отсутствие возможности коммуникации, понимания между людьми, отчуждение, составляющее основной нерв европейской абсурдистской драмы, констатируется в тексте драм В.Казакова, но их интенция – преодоление непонимания путем уплотнения, овеществления слова, придания ему онтологического статуса.

Важным мотивом драмы абсурда является проблема идентификации человека. Невозможность самоидентификации, распад, размывание личности характерны и для творений В.Казакова. Его персонажи не имеют лиц, характеров, даже масок. В пьесе «Врата» единственно существующий Витковский отождествляет себя то со сценой, то с Витковским 1-ым, то с Витковским 2-ым, то с «другими», то с призраком. Происходит редукция личности вплоть до полного ее исчезновения. В «Окнах» 3-ий

гость «остановился в недоумении, не зная, кем...быть: пятым или седьмым?» [2, с.161], 1-ый гость говорит: «Странно, я не Хвиюзов», 4-ый – «Разрешите представиться! Не знаю своего имени». О хозяйке дома говорят: «Так что же женщина, она все еще кто?» (166-167). В пьесе «Отражения» персонажи ощущают большую реальность своих зеркальных отражений, чем свою собственную. Они теряют себя и в буквальном, и в переносном смысле. «Пермяков (в смятении). Где Сергеев? – Сергеев. Где Пермяков и я?» (174).

В европейской драме абсурда обычной ситуацией является ожидание. Человек, утративший сущностные опоры, чувство устойчивости и абсолюта, не может преодолеть обстоятельств. Он не способен сделать выбор существования-несуществования. Ему остается только ожидать.

Мотив ожидания важен и в пьесах В. Казакова. Но специфику пространственно-временных отношений в них нельзя определить понятием «хронотоп» как «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [3, с.122]. У В.Казакова этого слияния не происходит. В его драмах пространство обычно ограничивается стенами: «Странно глаза устроены! Куда ни поглядишь – кругом одни стены!» (158). Даже когда стены не упоминаются, понятно, что пространство замкнуто ими и выходом за их пределы являются окна: «Скажите, о чем вам говорит прозрачность окон? – О непрозрачности стен» (171).

Окно – знаковое понятие у В.Казакова. Нет ни одного драматического произведения, где не упоминалось бы окно, существует целая пьеса, которая так и называется «Окна». В пьесе «Врата» окно должно препятствовать уходу, потому единственную связь с застенным миром надо перервать:

«А окна, молнии и гром
Мы приказать завесим плотно
Дождя могильным серебром» (152).

Окно может быть и входом в замкнутое пространство, в которое человек неожиданно попадает, как в темноту, перестает ощущать даже свою телесность, теряет самого себя. «Навстречу шло окно, но я был так задумчив, что опомнился только тогда, когда прошел сквозь» (182).

В «Окнах» эти стеклянные прямоугольники действуют, как живые существа, при этом их олицетворения не происходит, скорее, их действия очеловечиваются. «Окно замахнулось и, сверкнув, исчезло» (157), «Гость сидел, бледный от окон. Бледность передалась небу. Окно передалось женщине» (157), «О небе спросите у окон» (160), «Игра была в самом разгаре. Вошли окна и встали за спинами» (161).

Окно у В.Казакова – понятие не пространственное, оно всеохватно. Через окно, посредством окна познаются свойства вещей, отношения людей, состояние природы, время года, суток. Окно – это некий самодостаточный мир, который отражает, соединяет, выстраивает судьбы. Окно в поэтике В.Казакова имеет эсхатологическую окраску, связывается с мотивом перехода.

В какой-то мере ипостасью окна является зеркало. Но зеркало способно только отражать, оно не самостоятельное существо: «Я поранил себе горло острием во время бритья... Не мешайте мне смотреть, как зеркало истекает кровью» (156). В зеркале персонажи видят себя другими, иными, чем представляют в воображении. Зеркальный двойник не тождественен оригиналу. Происходит как бы удвоение невозможности идентификации: «Да, этим независимым видом, этим необычайным мной меня ссудили зеркала» (172), «Мое отражение в зеркале не мое» (177). В зеркале совмещается мир и антимир в одном месте. Пространство в нем исчезает в этом мире, но бесконечно продолжается в ином.

Пространство в творчестве В.Казакова трансформируется в знак – «стена», «окно», «зеркало». Оно абстрагируется от привычных координат, от расположения в нем предметов, приобретает качественную характеристику. Но существует еще и предполагаемое пространство *застенного* мира, которое начинается от наружных стен и расширяется до улиц, и *заоконного*, которое всегда оказывается небом. Стена *разделяет* внутри и вне, окно *приближает,* хотя не соединяет.

Необходимо отметить, что в восприятии пространства В.Казаков очень близок А.Введенскому. У одного из ярчайших представителей обэриутов можно выделить три типа организации пространства: Земля, Небо и «тот свет». Каждое семантически маркировано. То же наблюдается и в поэтике В.Казакова. Пространство *внутристенное* – пространство неопределенности, пустоты и появлений-исчезновений, пространство призрачности при том, что в нем обретаются действующие лица. Предметами этого пространства могут быть портрет как отражение несуществующего лица; часы, показывающие не время, а состояние; зеркало. Это пространство не действия, а текучего состояния, некой плазменности, где исчезают, даже не появляясь, или появляются ниоткуда и исчезают в никуда. Именно оно художественно реально, соответствует настоящему времени.

Застенное пространство включает каменные дома, фонари, крыши, чье назначение – бороться с ливнями (крыши – тоже стены, ограничивающие миры), тревожно-вопросительно изогнутый Москворецкий мост. В этом пространстве совершаются некие действия: в нем ходят, обгоняют, падают. Но это действия-фантомы, происходившие (или не происходившие, воображаемые) в прошлом. Это как бы воспоминание о былой *жизни* в противовес нынешнему *состоянию*. В этом пространстве знаковым является слово-образ «ливень» («дождь»). Дождь может быть стеной, ограничивающей, но не мертвой (!). Он может быть «заостренным вглубь самого себя» (197), толкающим на постижение красоты и величественности мира. Дождь может быть чугунным (материализация метафоры «дождь/ град стрел/ ядер, пуль»), сопровождающим войну. В любой ипостаси дождь – действие, жизнь, пусть даже идущая к смерти.

Заоконное пространство – небо. Здесь теряются всякие направления, предметная означенность, исчезает время. Небо существует только в

окне, за окном. Окно – и единственная координата, и порождающая субстанция неба. Небо – это то, к чему постоянно обращают свое внимание все герои. Можно предположить, что это сфера абсолютного желания, стремления и абсолютного непонимания, не-до(по)стижения. «Золотое семикратное эхо куполов» в небе кореллирует с православным раем. В какой-то мере это и отражение автобиографических реалий (В.Казаков крестился в православие в 1972 году). По словам писателя, цельный, гармоничный мир существует лишь в религии.

Категории пространства и времени в поэтике В.Казакова трансформируются. Понятие времени связано с дискредитацией его как промежутка той или иной длительности, который измеряется секундами, минутами и т.д. В его системе скорее секунды и минуты измеряются чем-то: «Минута состоит из 60 вопросительных знаков» (189). Относительность времени подчеркивается тем, что глядя на одни и те же часы в одно и то же время, два человека называют разные цифры: «3-ий гость. Без пятнадцати шесть. – 4-ый гость. Без семи восемь» (180). Время настолько относительно, что сополагается в пределах одного понятия с не имеющими к нему отношения значениями: «в один из дней этого вопроса я вышел из» (156), и можно «обратить внимание на то, какое сегодня завтра» (158). Во внутристенном пространстве (именно в его пределах еще имеет смысл говорить о времени) время не имеет протяженности, оно дробится до такой степени, что становится почти нулевым. Всякое обозначение времени – это прежде всего обозначение состояния: «Моя жизнь делится на два периода: первый и третий» (154), «Что это – часы или полдень?» (159). Даже портрет дается через отражение в часах (не столько в часах-предмете, сколько категории): «Подойдя к своему отражению в часах, я увидел, что нос у меня съехал на половину шестого, один глаз ослеп, а душа – вечная» (165). Если констатируется «наступает ночь», «ночь», «утро наступило», то это означает лишь попытку увидеть хотя бы какие-то изменения. Время у В.Казакова не поддается подсчету. Вечность и мгновение в принципе одно и то же: «Недаром вечность отличается от мгновения то цветом, то ничем» (197). Постулируется субъективное отношение ко времени. В общем пространство и время разделены в тексте. Но иногда время превращается в пространство, имеющее единственную характеристику – длительность: «Давайте лучше молча пройдемся вдоль этих нескольких минут» (189). Как правило, это происходит, когда появляется/проявляется любовь, вернее, воспоминание о ней.

Один из немногих критиков творчества В.Казакова переводчик Петер Урбан так охарактеризовал типичный для писателя мир: «Этот мир как-то странно строг, стеклянен и холоден. Он состоит в основном из камня, железа и стекла. К его инвентарю относятся каменные стены, стены домов, крыши домов, окна, зеркала и часы – все это поставлено в один ряд и на равноправные начала с человеком. Измеряются связи, преломления, углы и колебания, возникающие между этими объектами благодаря воздуху, свету и прежде всего благодаря времени, времени, разумеется,

не тождественному тому, которое показывают часы; это то время, которое не поддается измерению в минутах и секундах, время – в котором прошлое, настоящее и будущее сливается в одну доминирующую одновременность. В этой одновременности действуют люди или персонажи, передвигающиеся как сюрреальные куклы или как вообще бестелесные существа» [4].

Вследствие дробления времени в драмах В.Казакова исчезают действие и сюжет. Динамизму, активности, присущим драме, противопоставлено отсутствие движения, плазменность. Драматургия В.Казакова подчинена идее раздробленности времени, плазменности пространства, автономности каждого персонажа при взаимосвязи знаковых компонентов.

С точки зрения формы, пьесы В.Казакова нарушают традиционную парадигму драмы вообще и драмы абсурда в частности. В пьесах отсутствуют список действующих лиц (видимо, как показатель отсутствия самого действия), единичны ремарки автора. Обычно ремарка содержит указание на возраст действующих лиц, их внешний вид, описание места действия и т.д. Поскольку все это абсолютно неважно, то только важное *состояние* передается в диалоге самих персонажей. В произведениях В.Казакова ремарки теряют свою вспомогательную функцию, те немногие, которые встречаются, трансформируются в равноправные элементы текста. Они не могут быть опущены и с трудом могут быть заменены другой системой знаков, как это происходит при сценическом воплощении драмы. Они могут быть только прочитаны, произнесены. Такое отождествление текста и метатекста – одно из проявлений поэтики абсурда.

В драме абсурда обычна кольцевая композиция, подчеркивающая неизменность абсурдного мира и передающая мотив вечного ожидания. Действие в ней всегда возвращается к исходному, повторяя его, подчеркивая бессмысленность и невозможность всякого изменения. В пьесах В.Казакова нет повторения исходной ситуации, изменения состояния все же происходят. Но они настолько растворены в общей плазме, что почти незаметны.

Пьесы не разделяются на акты, действия. Каждая из них представляет собой акт одной большой драмы, куда входят «Врата», «Окна», «Отражения», «Тост», «Изваяния», «Случайный воин». Все эти произведения объединены переходящими из пьесы в пьесу образами-знаками «окно», «дождь», «крыша», «небо», «зеркало».

Диалогический характер драматических произведений В.Казакова предполагает игру слов (словами), столкновением далеких смыслов («отдаленных реальностей»). Именно диалог воплощает тему всей абсурдистской литературы – понимание-непонимание, невозможность рационалистического постижения абсурдного мира.

В.Казаков как будто убеждает, будучи сам безусловно в этом убежден, что устойчивые модели языка не могут передать жизнь, которая по сути своей не может быть понята однозначно. Действительно, при чтении

его драматических текстов сразу воспринимаешь языковую необычность их. В обращении с языком он близок обэриутам, особенно А.Введенскому. Он не разрушает язык, не изобретает новый, как это делали футуристы, а раздвигает его рамки, освобождает от привычных связей. В.Казаков экспериментирует не с фонетикой, что тоже было свойственно футуристам, а с семантикой. Слово у него освобождено от рационалистических ограничений, обусловленных логическими связями. Оно трансформируется в сущность, становится материальным, принимает свойства предмета: «Мне при слове «бессмертие» – едва услышу или увижу – всегда хочется чихнуть, как от сквозняка», «кличка ветра. Хочется позвать и потрепать его за ухом» (188).

В.Казаков пытается соединить форму и рождающийся в ней смысл в единое целое, превратить язык в средство, результат и сам поиск. Его слово функционирует только в определенной среде, вне контекста, лексических, семантических соположений оно не может быть расшифровано: «Странный год. Не было ни лета, ни осени, ни весны, ни зимы. Что же было? Был этот вопрос. И вот в один из дней этого вопроса я вышел из» (157).

В.Казаков использует прием тмесиса – рассечения слова или фразы и вставления в это зияние другого (чужого) слова. Кроме того, несоответствие и разновременность мысли и слова подчеркивается «рассыпанием» фразы по кусочкам между разными персонажами. Распространенным приемом в поэтике В.Казакова является инверсия. «Вещи он переворачивает, ставит их вверх дном, в итоге чего нормальное состояние является лишь одним из возможных случаев, т.е. понятие нормальности становится относительным» [5, с.13].

Драматические произведения В.Казакова внешне похожи на драматическую поэму А. Введенского «Кругом возможно Бог». И та, и другие – прежде всего драмы для чтения. Их трудно поставить на сцене. И все же визуальный потенциал драм В.Казакова выше, и перформанс – та форма, которая отвечает более всего жанру его пьес.

Критик И.Левшин остроумно заметил, что определение стилевой принадлежности драм В. Казакова зависит от скорости чтения: на первой скорости он конструктивист, на второй – абсурдист, на третьей – поэт, у которого игра парадоксально сочетается с грустью [6, с.218]. Действительно, при первом взгляде отмечаются особенности построения его текстов, внимательное прочтение которых позволяет увидеть философскую концепцию пространства, времени, языка, обнаружить мир, построенный на парадоксах недосказанности, непонятости, принципиальной непонятности.

Определить специфику всего творчества В.Казакова можно словами из его же пьесы «Случайный воин»: «Много причин, но еще больше беспричинности».

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Kazakov Vladimir. Ošibka živych. – Műnchen. 1976.
2. Kazakov Vladimir. Slučajnyj voin. – Műnchen. 1978. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц тексте.
3. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худ. литература, 1986.
4. Предисловие переводчика в ж. ZET 2. Das Zeichenheft für Literatur und Graphik. Heidelberg. June, 1973.
5. Мюллер Б. Загадочный мир Владимира Казакова. Kazakov Vladimir. Slučajnyj voin. – Műnchen. 1978.
6. Левшин И. Долгожданный Годо // Совр. драматургия. – 1994. – № 1.

Ë.È.Ðîìàùåíêî *(×åðêàññû)*

ÆÀÍÐÎÂÎ-ÑÒÈËÅÂÎÉ ÑÈÍÊÐÅÒÈÇÌ ÊÀÊ ÎÒËÈ×ÈÒÅËÜÍÀß ×ÅÐÒÀ ÑÎÂÐÅÌÅÍÍÎÉ ÈÑÒÎÐÈ×ÅÑÊÎÉ ÏÐÎÇÛ

Исторической прозе последних десятилетий присущ жанрово-стилевой синкретизм, усложненность художественной формы, что в полной мере проявилось в романе Р.Иванычука «Орда».

Критика рассматривала «Орду» как произведение, в котором писатель стремился к усложнению структуры, придавая роману философско-символический смысл.

Роман-псалом – так определил автор жанр произведения, поставив эпиграфом к нему строки Иоанна Богослова, определив, таким образом, условность историзма «Орды». Это образец мифологического романа, своеобразной разновидностью которого в украинской литературе является так называемая «химерная» проза, которой свойственны такие черты, как фантастический элемент, исторический колорит и фольклорная стихия, народный юмор.

В романе Р.Иванычука органически переплетены «фантасмагория и реальность. Точно выписанные картины народного быта чередуются... с эпизодами фольклорной и сатирической фантастики, что дает возможность автору интерпретировать события несколькими сюжетными потоками» [1].

В романе поставлено много проблем философского, социально-политического и морально-этического плана, поэтому можно утверждать о контаминации в нем элементов философского, социально-политического и даже антиутопического романа. В то же время это и суровый памфлет на советскую действительность. И.Сергеева утверждает, что прозаическое пространство произведения Р.Иванычука «вмещает в себя элементы публицистики, документа, мифа, гротеска, сатиры – всю систему художественных доказательств, позволяющих назвать его прозу современной» [2, с.37].

Наиболее важные проблемы воплощены в образе протоиерея Епифания. Это не образ конкретного человека, а символ – «затравленная и измученная душа нашего народа» [3, с.337].

Епифаний с ранних лет готовил себя к монашеству, поэтому больше всего заботился о спасении собственной души, что сделало его равнодушным к окружающему миру: он не замечал того, что происходило в действительности. Равнодушие, пассивность привели молодого монаха к преступлению: безвольный, парализованный страхом, он стал молчаливым свидетелем батуринской резни. Но предательство по расчету и предательство из страха – все равно предательство.

Чтобы искупить свою вину, схимник принимает решение выйти из уютной кельи и принять на себя муки, которые терпит народ; записать на бумаге все увиденное и пережитое и, наконец, найти храм своей души и храм украинского народа.

В поисках храма герою нужно преодолеть орду рабства. Орда – это ключевой образ-символ, наиболее важный в системе художественных координат произведения, воплощение духовного опустошения, аморальности, рабской покорности и пассивности.

Так в художественную ткань романа вписывается вопрос: на что опереться в поисках свободы – на силу меча или силу мысли, вопрос, который волновал многих писателей. Р.Иванычук убежден: народ, у которого отняли оружие, должен иметь мысль, сильнее, чем грубая сила деспотизма. Поэтому его герой принимает единственно верное решение: «А я пойду искать духовного пути для нашего воскресенья. Ибо еще не раз выбьют враги из наших рук меч. Поэтому должны ковать иное оружие, которое никто не сможет победить – мысль и дух...» (393).

В этом Р.Иванычук солидарен с поэтами И.Драчом («Перо и меч»), Б.Олейником («Доля»), Н.Лазорским («Гетман Кирила Разумовский») – писателями, убежденными, что иногда перо бьет сильнее, чем сабля.

Антиподом Епифания в романе выступает казак Мамай. Если первый олицетворяет силу слова и мысли, то – последний силу оружия. Таким образом, прозаик переосмысливает традиционный фольклорный образ, символизирующий бессмертие украинского народа (как в романе О.Ильченко «Не переведется казацкий род ...» – первого в жанре «химерного» романа), наполняет его другим содержанием. Казак Мамай хочет поднять восстание, чтобы убить всех с ордой в душе, ибо убежден, что «никто воли еще не выпросил, воля – на острие сабли» (406).

Проблема меча и мысли аккумулирована в образе Орлика. Его Конституция – это своеобразная охранная грамота нации, в которой зафиксированы ее демократические законы: «...я дал своим демократическим Законом нашей нации возможность стать в полный рост, дал право каждой личности самоопределиться и быть свободной от страха зависимости. Ибо только свободные люди могут создать свободную державу... Сегодня

в нас господствует орда карликов, завтра с новым Законом мы освободимся от орды в душах наших» (278-279).

Символическая система романа «Орда» настолько разнообразна, что его по праву можно назвать романом символов. Щедрость символики, очевидно, объясняется желанием эмоционального влияния на читателя, намерением закодировать, завуалировать сущность наиболее важных явлений отображаемой действительности, ибо символ – «это подсознательный архетип передачи сложных реалий наших дней, противоречий окружающей действительности» [4, с.65]; стремлением усилить философско-смысловую наполненность.

Необычайно выразительным символом в романе выступают лилипуты.

Образы карликов в произведении Р.Иванычука – одно из проявлений многоликой орды. Орда карликов-колонизаторов оседлала вольнолюбивый украинский народ, превратила его в покорное стадо, загнала в «тихое рабство». Лилипуты тела и духа – это духовно ограниченные существа, воплощение человеческой подлости, низости, жестокости, морального убожества.

Писатель оригинально смоделировал державу карликов, социальный строй которой напоминает Советский Союз. В сатирической форме он рисует порядки и законы колонии лилипутов, используя известные идеологемы советского времени: «новая историческая общность», «светлое будущее», «самый гуманный в мире карлицкий строй», учение магистра Тома «непобедимое, потому что оно правильное» и т.д.

Картина карликовой империи напоминает роман Дж.Свифта «Путешествия Гулливера» (особенно его первую часть – «Путешествие в Лилипутию»).

Социальный строй и законы Лилипутии Свифта: судебная система, доносы, возведенные в ранг государственной политики, плачевное состояние науки, жестокость и коварство лилипутов – похожи на законы карликовой империи.

Изображение колонии пигмеев осуществлено в традициях антиутопического романа. Антиутопия полемизирует с утопией, на основании глубокого анализа конкретной реальности и исторических аналогий она предостерегает от неминуемых ошибок в связи с общественными экспериментами. «Утопия – это мечта, идеал будущего общественного строя, а антиутопия – предвидение угрожающего и опасного вследствие реализации этой волшебной мечты и пророческое предупреждение человечества» [5, с.13].

Произведение Р.Иванычука, что появилось в эпоху важных социальных преобразований, предостерегает от губительных последствий, связанных с неудачным социальным экспериментаторством. Поэтому в финале второй части романа рассказывается о гибели империи-мутанта.

Одним из главных винтиков в системе империи является «обер-кат» Меньшиков. Бывший плотник понравился Петру I, когда мастерски орудовал топором на судостроительной верфи в Голландии – вскоре топор Меньшикова безжалостно снес головы непокорным стрельцам.

Князь-плебей почуял свою реальную силу, вписался в систему, стал ее карающим орудием. Меньшиков страшнее для Украины, чем сам Петр I, ибо на практике применяет постулаты теории рабства: «Империи нужно человеческое унижение» (322). С помощью карликов князь хочет уничтожить украинцев не только физически, но и духовно: в каждом малороссийском доме мечтает создать тайную канцелярию, чтобы нарушить родственные связи, чтобы брат не доверял брату, отец сыну. Соучастником в позорном деле хочет сделать Епифания, который с амвона доламывал бы живые души.

Усиливает эмоциональное влияние образа князя на читателя символическая композиция – кони Апокалипсиса – Голод, Смерть и Мор, – которыми управляет Меньшиков.

Несмотря на то, что писатель осуждает Меньшикова как царского фаворита, он показан не только палачом, но и жертвой системы. Отсюда нотки драматизма в рассказе о крахе карьеры бывшего придворного любимца обреченного опять стать плотником, взять в руки топор. Топор – полисемантический образ-символ. В зависимости от преследуемой цели он олицетворяет либо творческое начало (с его помощью князь строит суда и собирается построить церковь, в которой будет замаливать свои тяжкие грехи), либо страшную карательно-разрушительную силу.

Если Петр и Меньшиков – представители орды завоевателей-чужестранцев, то полковник Нос – олицетворение ренегатства казацкой элиты. Полковник, показав фельдмаршалу тайный ход в Батурин, стал причастным к гибели пяти тысяч жителей гетманской столицы. Писатель, используя элементы народной фантастики, придумывает Носу страшное наказание – под тяжестью проклятья он должен вечно скитаться по свету волком. Образ волка – Носа приобретает символическое звучание, является воплощением зла.

Одним из главных в системе символических образов является образ храма, пребывающий в оппозиции к образу орды. Это «храм науки и духовности» (353), храм нашей государственности и свободы. При помощи развернутой метафоры писатель раскрывает животворную функцию храма: «Храм всегда выходит из пламени целым и опять собирает возле себя народ, показывая миру в первозданной чистоте христианский идеал: ценность человеческой личности, которая является носителем вечного смысла жизни – любви» (400).

Образ храма в романе Иванычука многозначителен. Одной из его граней выступает храм Природы, где все: каждый листик, насекомое, птица и зверь – пребывает в согласии с Творцом, и лишь человек безжалостно разрушает гармонию окружающего мира.

Р.Иванычук охотно использует прием политических аналогий. Роман звучит современно, несмотря на то, что события, описанные в «Орде», происходят триста лет тому назад. За историческими декорациями угадывается сегодняшний день, так как одновременно с эпохой Петра I показан Советский Союз. Но иногда писатель теряет чувство меры, и тогда «Иванычука-художника побеждает в этом романе Иванычук-публицист» [6, с.44].

Роман «Орда» вызвал упреки критиков и по другому поводу. Русский историк П.Негретов рассматривает роман более масштабно, чем только повествование из времен Петра I, – как авторский взгляд на всю историю Украины и России, их взаимоотношений. Он развивает мысль, что писателю важна не историческая реальность, а условная, которую он создает в своем повествовании. При этом прошлое и настоящее России изображается в сатирической манере, и эти страницы, по словам критика, являются самыми слабыми в романе, тогда как самое сильное в «Орде» – это скорбь о судьбе Украины. Однако историк сожалеет, что «ненависть к Москве ослепляет автора и заставляет его быть несправедливым» [7, с.36].

На такие упреки Р.Иванычук отвечает, что его «нелюбовь» касается не отдельного индивидуального россиянина, «справедливого, доброго и сердечного», а российской совокупности, превращенной в инструмент империи, в орду, которой боялся и боится мир и которая несет «нравственную ответственность за духовный упадок украинских граждан» [8, с.144].

Более толерантны выводы И.Сергеевой. Акцентируясь на условной историчности «Орды», высказываясь по поводу отсутствия в ней авторского «великодушия» и «объективности», она пытается объяснить чрезмерную бескомпромиссность автора желанием восстановить попранную справедливость: «Судьба украинского народа сложилась таким образом, что на протяжении столетий он не имел своей государственности. Ему постоянно приходилось изыскивать способы, чтобы выжить, сохранить человеческое достоинство и вкус к жизни» [2, с.38]. И.Сергеева считает роман в одинаковой степени и «антирусским», и «антиукраинским».

Действительно, в романе множество сцен, где изображена деморализация украинских казаков, продающих в Бендерах оружие, или казацких старшин, что клянчат у царя имения казненных в Глухове старшин после поражения Мазепы, либо крестьян, прогоняющих Епифания с Конституцией Орлика. Как заметил М.Стрельбицкий, Р.Иванычук «в своем праведном разоблачающем пафосе нигде не сбивается на шовинизм, вместо того много жалуется на «малороссийство», отслеживая наиболее темные глубины этого мутант-результата длительного действия губительной идеологии» [6, с.45].

По поводу сказанного следует добавить: действительно, в раздумьях Епифания, декларировано сочувствие к представителям угнетающей нации, необходимость не отождествлять царя и его сторонников со всем

народом. И все же при чтении произведения напрашивается вывод, что сам писатель не всегда придерживается этой установки, четко не разграничивает царскую власть с ее антигуманной колониальной политикой и российский народ, пребывает в оппозиции ко всему российскому. Не всегда приемлемо полное отвержение писателем советской атрибутики, изображенной исключительно черными красками. Не следовало бы относить Р.Иванычука «к новым украинцам», по словам Л.Новиченко, «тупо набыченным на все советское» [9, с.50].

Такая категоричность формирует, особенно у молодого поколения читателей, ошибочное мнение, что их отцы и деды жили только в страхе и концлагерях, и неизвестно, как формировалась их не такая уж и плохая нравственность, что помогла им выстоять в самой страшной войне в истории человечества, как несмотря ни на что, они сумели сберечь народные традиции, силу духа, человечность и доброту. В этой ситуации уместным кажется предостережение И.Бокия: не стоит топтать прошлое, не стоит на каждом шагу плевать в колодец памяти, а «опыт поколений, жизнь далеких и близких предков – тот самый колодец, из которого будут пить грядущие поколения» [10].

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Слабошпицький М. Дорога до храму: Погляд на «Орду» Романа Іваничука // Літературна Україна. – 1992. 4 черв. (Здесь и дальше перевод с украинского наш).

2. Сергеева И. И жалоба, и проклятье // Литературное обозрение. – 1994. – № 5-6.

3. Іваничук Р. Мальви (Яничари).Орда. – Харьків, 2000. Далее, ссылаясь на это издание, будем указывать страницу в тексте.

4. Нестерук С. Образи-символи в творчості Павла Загребельного // Слово і час. – 1999. – №8.

5. Баран Г.Роман-пантопия В.Винниченка «Сонячна машина»: проблематика, особливості поетики. – Дрогобич, 2001.

6. Краща книжка року. Анкета критиків // Слово і час. – 1993. – №4.

7. Негретов П. Из одного корня // Литературное обозрение. – 1994. – №5-6.

8. Іваничук Р. Зорі і блудні вогні // Дзвін. – 1995. – №9.

9. Новиченко Л.Недописані рядки // Слово і час. – 1999. – №3.

10. Бокий И.Не плюйте в колодец, или Не распинайте прошлое, как Христа на Голгофе // Товарищ. – 2002. – 21-27февр.

Ñ.Ë.Êàãàí *(Ãîìåëü)*

ÃÅÍÅÇ²Ñ ÆÀÍÐÓ ÏÐÀÄÀÌ ÎÂÛ ¡ ¡ ÑÒÀÐÀÆÛÒÍÀÉ ÁÅËÀÐÓÑÊÀÉ Ë²ÒÀÐÀÒÓÐÛ

Адметнае месца ў жанравай сістэме старабеларускай літаратуры займае прадмова, якая па праву разглядаецца даследчыкамі не толькі як уступная частка большай па аб'ёму тэкставай структуры, але і як спецыфічная разнавіднасць твораў малой формы. Гэты жанр не з'яўляецца бясспрэчным у літаратуразнаўстве: даволі часта ўводзіны разглядаюцца не як самастойныя адзінкі, а як дапаможныя, «службовыя» кампазіцыйныя элементы таго ці іншага твора. Аднак у старабеларускай літаратуры, пачынаючы з XVI стагоддзя, прадмову трэба лічыць асобным жанрам. Каб пераканацца ў гэтым, разгледзім генезіс прадмовы.

Упершыню ў літаратуру разгорнутая прадмова была ўведзена апосталам Паўлам у яго пасланнях [1, с.191]. Тут яна выкарыстоўвалася з мэтай звароту да адрасата, рэпрэзентацыі самога аўтара, абгрунтавання сваёй місіі прамоўцы і тлумачэння мэты свайго паслання. Так, з'явіўшыся як структурны элемент эпісталярнага жанру (а пасланні апостала ўяўляюць сабой менавіта лісты), прадмовы спачатку пашыраюцца ў кніжнай практыцы візантыйскіх аўтараў, а пазней пад іх уплывам з'яўляюцца у старажытнарускай літаратуры.

У сярэднявечнай літаратуры Кіеўскай Русі, якой былі ўласцівы ўстойлівасць, традыцыйнасць і этыкетнасць, прадмовы сустракаюцца як у творах свецкага, так і рэлігійнага характару ў выглядзе пасланняў, пралогаў, павучанняў [2, с.13]. Пры гэтым уступная частка часцей вылучалася не структурна, а семантычна (пісалася разам з самім творам).

Так, напрыклад, «Слова на Вялікдзень» Кірыла Тураўскага пачынаецца наступным чынам: «*Велика учителя и мудра сказателя требует церкви на украшение праздника. Мы же нищи есмы словом и мутни умом, не имуще огня Святаго Духа на слажение душеполезных словес; обаче любве деля сущая со мною братиа мало нечто скажем о поновлении въскресениа Господня...*» [3, с.333]. Відавочна, што гэта прадмова да твора царкоўнага эпідыктычнага красамоўства, якое характарызавалася строгай кананічнасцю, высокім царкоўнаславянскім стылем і арыентаванасцю на Свяшчэннае Пісанне і патрыстыку. Уступ, такім чынам, адпавядае патрабаванням самога твора, бо ў жанравай сістэме літаратуры Кіеўскай Русі, якая была вельмі шматстайнай, кожны жанр меў свае адметнасці, спецыфічныя рысы, уласны стыль, па якім беспамылкова можна было вызначыць жанравую суаднесенасць твора. А прадмова, якая выступала як структурны кампанент асноўнага тэксту, была вытрымана адпаведна ў той жа стылёвай манеры.

Возьмем для параўнання пачатак выдатнага старажытнарускага твора «Слова пра паход Ігаравы»: «*Не лепо ны бяшетъ, братие, начяти стары-*

ми словесы трудных повестий о пълку Игореве, Игоря Святъславлича? Начати же ся тъй песни по былинам сего времени, а не по замышлению Бояню. Боянъ бо вещий, аще кому хотяше песнь творити, то растекашется мыслию по древу, серымъ вълкомъ по земли, шизымъ орломъ подъ облакы...Почнемъ же, братие, повесть сию отъ старага Владимера до нынешняго Игоря, иже истягу умь крепостию своею и поостри сердца своего мужествомъ; наплънився ратнаго духа, наведе своя храбрыя плъкы на землю Половецькую за землю Руськую...» [4, с.46]. І перад намі зусім іншы стыль, іншая танальнасць. Несумненна, што ўступ да «Слова», які можна разглядаць як своеасаблівую прадмову, уяўляе сабой па-мастацку апрацаваны, адносна самастойны па змесце і адвольны па форме ўрывак, які вельмі адрозніваецца ад папярэдняга не толькі памерам, але і стылістыкай, тэматычным багаццем і свабодай мастацкага мыслення.

Такім чынам, аналіз прадмоў толькі двух твораў старажытнарускай літаратуры паказвае, што пры ўсёй разнастайнасці існуючых уступаў, якія адрозніваліся па аб'ёму, стылі, тэматыцы, што змяняліся ў залежнасці ад жанру асноўнага тэксту, галоўныя функцыі прадмовы застаюцца нязменнымі з часоў апостала Паўла (апелятыўная, рэпрэзентатыўная і тлумачальная).

Пераемнасць візантыйскай традыцыі ў літаратуры Кіеўскай Русі заключаецца яшчэ і ў тым, што разгорнутая прадмова на візантыйскай глебе нарадзіла іншую другасную з'яву – разгорнутую назву [1, с.192]: «*Слово Кирила мниха недостойнаго о поновлении Въскресениа, и о артусе, и о Фомине испытании ребр Господень», «Слово о пълку Игореве, Игоря, сына Святъславля, внука Ольгова»* і г.д. Такія загалоўкі былі адметнасцю жанравай сістэмы Сярэднявечча і ўжываліся, каб дапамагчы чытачу адразу зразумець самае істотнае ў змесце твора, стварыць пэўную атмасферу. І таму вельмі часта функцыі ўступу пераносіліся на назву, у якой магло гучаць імя аўтара, тэма апавядання.

Новы этап у станаўленні жанра прадмовы, на якім яна канчаткова пераўтвараецца ў асобную літаратурную форму, прыпадае на перыяд станаўлення старабеларускай літаратуры і звязаны з імёнамі выдатных беларускіх асветнікаў Францыска Скарыны, Сымона Буднага і Васіля Цяпінскага. З гэтага часу прадмова становіцца самастойнай сэнсава-структурнай адзінкай, якая толькі часткова суадносіцца з наступным тэкстам.

Да таго ж у прадмовы з'яўляецца асобны загаловак, часцей разгорнуты *(«Предъсловие доктора Франъциска Скорины с Полоцька в книги Иудиф вдовици», «К всем благоверным христіаном* языка *руского предъсловіе в катихисію»* Сымона Буднага, «*Предмова Василей Тяпискій зацной монархии словенской, а злаща богобойным ласка и покой от Бога Отца и пана нашего Ісуса Христа»)*, што яшчэ больш узмацняла адасобленасць уводзінаў. Наяўнасць назвы ўяўляецца вельмі важным паказчыкам самастойнасці прадмовы, бо ў адпаведнасці з канонамі сярэднявечнай літаратуры, якая мела «ансамблевы» характар (г.зн. у буйны твор маглі ўключацца меншыя) [5, с.47], толькі самастойны твор мог мець асобную назву.

Акрамя таго, прадмова, пачынаючы ад Скарыны, мае ўласную тэматыку, стылістыку і кампазіцыю, служыць сродкам выражэння аўтарскіх ідэй і меркаванняў. Зразумела, што такія змены сталі магчымыя толькі пры паступовым аслабленні старажытных традыцый Сярэднявечча і ўзмацненні пазіцый адраджэнскай эстэтыкі, што давала магчымасць для больш свабоднага самавыяўлення аўтара. Вынікам гэтага прадстаўляюцца прадмовы, у якіх можна гаварыць аб аўтарскай манеры пісьма, адрознай ад стылю наступнага твора. Тлумачыцца гэтая з'ява яшчэ і тым, што прадмовы ў названых вышэй асветнікаў XVI стагоддзя папярэднічаюць не ўласным тэкстам, а перакладам рэлігійных кніг.

Так, прадмовы Скарыны не толькі ўтрымліваюць зварот да чытача Бібліі, прадстаўляюць аўтара і тлумачаць мэту яго дзейнасці, але і знаёмяць са зместам кнігі, раскрываюць сэнс назвы, перадаюць гісторыю яе стварэння, даюць мастацкую інтэрпрэтацыю біблейскіх падзей, вучаць і выхоўваюць чытача. Усе прадмовы першадрукара маюць устойлівую структуру і непаўторны стыль. І таму Скарына тут выступае не толькі як перакладчык і выдавец кніг Свяшчэннага Пісання, але і як экзэгет, філосаф, вучоны і таленавіты пісьменнік.

Сымон Будны і Васіль Цяпінскі працягнулі асветніцкія традыцыі Скарыны ў сваіх прадмовах. Але калі прадмовы Скарыны носяць у большай ступені характар роздумаў і мастацкіх тлумачэнняў біблейскіх сюжэтаў, то паслядоўнікамі першадрукара жанр прадмовы выкарыстоўваецца для выражэння ўласных меркаванняў, светапоглядных ідэй і грамадзянскай пазіцыі. Іх творы набываюць абвострана публіцыстычны, часам нават палемічны характар, што звязана з іх скіраванасцю на раскрыццё надзённых праблем у духоўным жыцці грамадства. Зразумела, што сувязь такіх прадмоў з тэкстамі «Катэхізіса» і «Евангелля» даволі слабая, што яшчэ больш падкрэслівае самастойнасць такіх уступаў.

Такім чынам, жанр прадмовы, які мае глыбокія гістарычныя карані, канчаткова склаўся ў старабеларускай літаратуры XVI стагоддзя, калі ўзмацняецца яго сэнсавая і структурная адасобленасць ад наступнага твора і прадмова пачынае выступаць як самастойны мастацкі або публіцыстычны твор, са сваімі стылёвымі адметнасцямі і кампазіцыяй.

Ñï³ñ ë³òàðàòóðû

1. Мончева Л.Н. Апостолическое письмо в становлении художественно-эстетической традиции средневековой литературы // ТОДРЛ. Т. XLII. – Л.: Наука, 1989.

2. Демин А.С. Древнерусские рукописные книжные предисловия XI-XII вв. (на пути к массовому адресату) // Тематика и стилистика предсловий и послесловий. – М.: Наука, 1981.

3. Мельнікаў А.А. Кірыл, епіскап Тураўскі: Жыццё. Спадчына. Светапогляд. – Мн.: Бел. навука, 2000.

4. Слово о полку Игореве. – М.: Дет. лит., 1980.

5. Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. – Т.1. – Л.: Худож. лит., 1987.

À.È.Ôåäóòà *(Ì è í ñê)*

ÑËÎÂÅÑÍÎÑÒÜ È ÊÎÌÌÅÐÖÈß (ÏÐÎÁËÅÌÀ ×ÈÒÀÒÅËß Â ÑÎÇÍÀÍÈÈ Î.È. ÑÅÍÊÎÂÑÊÎÃÎ)

В сознании современников Осип Сенковский – прежде всего редактор «толстого» журнала «Библиотека для чтения», ставшего символом коммерческого успеха. С.П. Шевырев пишет в статье «Словесность и торговля»: ««Библиотека для чтения» имеет ... пять тысяч душ подписчиков. ... И эти души подписчиков гораздо вернее, чем твои оброчные: за ними никогда нет недоимки; оне платят вперед, и всегда чистыми деньгами, и всегда на ассигнации. – Вот едет литератор в новых санях: ты думаешь, это сани. Нет, это статья «Библиотеки для чтения», получившая вид саней, покрытых медвежьею полстью, с богатыми серебреными когтями. Вся эта бронза, этот ковер, этот лик чистый и опрятный – все это листы этой дорого заплаченной статьи, принявшие разные образы санного изделия. Литератор хочет дать обед и жалуется, что у него нет денег. Ему говорят: да напиши повесть – и пошли в «Библиотеку»: вот и обед» [1, с.8–9].

Объект для критики выбран предельно точно. Сенковский – удивительный пример состоявшегося литератора-коммерсанта. Неслучайно его редакторская позиция уже с момента публикации объявления о выходе первого номера «Библиотеки для чтения» начала раздражать писателей пушкинского круга. Вяземский писал И.И. Дмитриеву: «По важности содержания и благородному тону не будет уступать лучшим иностранным журналам сего рода! Точно харчевник, который открывая харчевню свою, уверяет почтеннейшую публику, что она не уступит лучшим ресторациям»[2, с.222]. Вяземский не вполне прав: и у дорогого ресторана, и у дешевой харчевни одна и та же цель. Другое дело, что «стряпня», предлагаемая Сенковским, «не пришлась по вкусу» Вяземскому. Но Сенковский на это и не рассчитывал. У его журнала был другой читатель, к которому Сенковский и относился по-другому, нежели писатели пушкинской школы.

«Библиотека для чтения» создавалась как журнал авторский. Изначально планировалось, что в ней публикуются лучшие писатели, о чем публика была уведомлена перечнем имен на титульном листе. Но именно Сенковский «привел в действие идею своего плана, составил литературную форму Журнала, которая долженствует продолжаться и впредь без всякого изменения» [3]. Гоголь будет оскорблен тем, что «с выходом первой книжки <журнала> публика ясно увидела, что в журнале господствует тон, мнения и мысли одного, что имена писателей, которых блестящая шеренга наполнила полстраницы заглавного листка, взята была только напрокат, для привлечения большего числа подписчиков» [4, VI, с.141]. Как справедливо отмечает В.А. Каверин, «в жертву теоретических принципов редактора «Библиотеки для чтения» было принесено очень многое, в том числе добрые отношения журнала с целым рядом писателей» [5, с.179].

«Библиотека для чтения» – журнал провинциальных помещиков и чиновников, одновременно средство формирования их читательских запросов и предмет уже существующего читательского спроса этой аудитории. Для этой категории читателей принципиально важно знать, что журнал, который они выписывают, – лучший журнал, в котором сотрудничают звезды первой величины российской словесности. Но поскольку этот журнал – фактически единственное средство массовой информации, поступающее в семью, оно должно содержать в себе все, что нужно этой семье для удовлетворения ее интеллектуальных потребностей. «Представьте себе семейство степного помещика, – иронизирует Белинский, – семейство, читающее все, что ему попадется, с обложки до обложки... Дочка читает стихи гг. Ершова, Гогниева, Струговщикова и повести гг. Загоскина, Ушакова, Панаева, Калашникова и Масальского; сынок, как член нового поколения, читает стихи г. Тимофеева и повести Барона Брамбеуса; батюшка читает статьи о двухпольной и трехпольной системе, о разных способах удобрения земли, а матушка о новом способе лечить чахотку и красить нитки; а там еще остается для желающих критика, литературная летопись,.. остается пестрая, разнообразная смесь; остаются статьи ученые и новости иностранных литератур. Не правда ли, что такой журнал – клад для провинции?..» [6, с.228]. Содержание журнала должно оправдывать название – «Библиотека для чтения». Причем словосочетание «библиотека для чтения» подразумевает «собрание разных книг для чтения» – в одном журнале. В названии заложен принцип не эстетический, а телеологический; речь не о вкусе, а о пользе.

Отсюда шок, который вызвал журнал Сенковского у столичных читателей: ощущение отсутствия эстетической ценности, – а стало быть, ненужности и бессмысленности всей изложенной в журнале информации было сродни ощущениям читателя, впервые сталкивающегося с объяснением в любви Родольфа и Эммы из «Госпожи Бовари», проходящим на сельскохозяйственной выставке на фоне вручения золотой медали «за удобрение навозом». Это впечатление противоестественности сочетания в одном томе произведений Пушкина, Жуковского, Одоевского, Давыдова, Козлова, ассоциирующихся с «высокой словесностью», с текстами раздела «Смесь», как то: «Спор о питательности Желатины», «Сражение с морскою тромбою», «Продолжение жизни после обезглавливания», «Большая водянка» и «Странный способ лечения онемевших». Это не означает, что в «Журнале словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод, составляемом из литературных и ученых трудов» всего цвета русской литературы (что было заявлено уже в анонсе к первому номеру), не было серьезных научных статей. Но исключительная серьезность не годились для семейного издания, на роль которого претендовала «Библиотека». Отсюда доминирование той легкости подачи материала, которая позволит Хлестакову заявлять, что «Барон Брамбеус» и есть он самый, Иван Александрович Хлестаков. Литературная маска Брамбеуса

оказывается впору любому, кто пожелает ее присвоить. Это маска смеха. Неслучайно, характеризуя «Библиотеку для чтения», К.С. Аксаков пишет: «Она («Библиотека» – А.Ф.) поняла, где стоит множество народа на гуляньях, чему раздается одобрительный хохот; она поняла и осуществила на деле; и точно, около нее собирается народ, которого тешит записной остряк, готовый на какие угодно штуки, чтоб только вынудить смех, и точно, невольно смеешься» [7, с.115].

Барон Брамбеус как персонаж, созданный фантазией Осип Сенковского, и сам Осип Сенковский имеют общую черту, которая делает их в сознании читателей единым целым. Сенковский также смеется: «... Мертвая Словесность так приучила нас к отсутствию мыслей в книгах, что огромное большинство читателей ищет в них только сцен, в которых можно посмеяться; что, когда в сочинении попадутся мысли, оне решительно утомляют читателей или остаются непримеченными...» [8, с.29]. Но это смех рациональный. «Все это неестественно, натянуто, безжизненно, сочинено, а не создано; все искажено желанием, усилием блеснуть, сострить, поднять на смех что-нибудь дельное или высокое,» – пишет по поводу выхода посмертного собрания сочинений Сенковского М.Н. Лонгинов [9, с.25]. Эта особенность и литературного творчества Сенковского, и созданного им журнала есть результат соответствующего отношения к читателю: Сенковский-редактор устанавливает между ним и собою дистанцию в виде Сенковского-персонажа (Барона Брамбеуса). Он не допускает мысли о том, что читателю может быть интересна его собственная личность, – вероятно, потому, что и ему самому читатель интересен лишь в качестве подписчика. Личность редактора одномерна в сознании читателя, чья личность, в свою очередь, одномерна в сознании рассчитывающего на его восприятие редактора.

Это не означает, что редактор пренебрегает читателем – напротив, льстит читателю: «Не забывайте, что ваш читатель сам человек образованный, хороший общественный лицемер, то есть, с хорошим поведением: он простит вашему человеку неуместное открытие тайн его души только в случае такой бури сердца, которой сам он испугается так, что забудет о всех приличиях и условностях искусного поведения» [10, с.65]. «Там, где журналов и газет существует много, там каждый читатель читает только то, что согласно с его идеями и льстит его убеждениям» [11, с.8]. При этом лесть заключается не в признании за читателем определенной степени образованности, но в признании уровня его светскости, умения вести себя в обществе. Это было несомненной лестью. Гоголь характеризовал читателей «Библиотеки»: «Сословие, стоящее выше Брамбеусины, негодует на бесстыдство и наглость кабацкого гуляки; сословие, любящее приличия, гнушается и читает. Начальники отделений и директоры департаментов читают и надрывают бока от смеху. Офицеры читают и говорят: «Сукин сын, как хорошо пишет!» Помещики покупают и подписываются и, верно, будут читать» [4, VI, с.97].

Редактор Сенковский создает систему, при которой стиль подачи материала, свойственный его литературной маске, становится сутью позиции редактируемого им журнала. Для «Библиотеки для чтения» отсутствует иерархия эстетических ценностей, а стало быть, отсутствует и ценность представляемого вниманию читателя отдельного текста: ценностью обладает лишь сам номер журнала, как совокупный интеллектуальный продукт, потребляемый читателем. Отсюда нигилистическое отношение к понятию авторской воли. Автор исполняет служебную функцию поставщика промежуточного материала – своего рода «литературного негра». Он не располагает даже собственным именем: «Сенковский, в числе литераторов, приглашенных участвовать в этом журнале, поместил и Марлинского, не спрося предварительно его на то согласия» [12, с.448]. Истинным творцом же получаемого читателем продукта является редактор – значит, у него остается право не согласовывать правки с позицией фактического автора текста. Многие литераторы были вынуждены затем дезавуировать редакторские переделки; например, Н.А. Полевой, издавая собрание своих литературно-критических статей, жаловался читателям: «К изумлению моему, Редактор наложил право нестерпимого цензорства на все мои статьи, переделывая в них язык по своей методе, переправлял их, прибавлял к ним, убавлял из них, и многое являлось в таком виде, что читая Б.<иблиотеку> для Ч.<тения>, иногда вовсе я не мог отличать: что такое хотел я сказать в той или другой статье? ... До какой степени мысли мои были изменены – поверить трудно!» [13] Впрочем, Сенковский никогда и не скрывал своих редакторских принципов, напротив, декларировал их открыто: «В стихотворных сочинениях Редакция не позволяет себе переменять ни одной буквы. ... Если заглавие статьи не соответствует общему составу книжки, Редакция имеет право, с согласия автора, дать такому заглавию вид, приличный журнальной статье, ибо сочинения, помещаемые в «Библиотеке для чтения», должны иметь форму статей, написанных нарочно для сего Журнала. Переводные статьи печатаются не иначе, как по сличении перевода с подлинником и по приспособлении их к потребностям Русских читателей» [14]. Последняя фраза дезавуирует и оговорку о «согласии автора», и гарантии неприкосновенности, выданные редактором поэтическим произведениям: разумеется, определять истинные «потребности Русских читателей» будет не сам автор и не переводчик, а редактор «Библиотеки для чтения». Сенковский «понимал, что эпоха требует осознания журнала как литературной формы, понимал, что статья, написанная для журнала, должна быть не статьей «вообще», а входить одним из компонентов в журнальное целое. Отсюда его утверждение жесткой диктатуры редакторского пера» [15, с.330]. На практике это выливалось, например, в переписывание повестей и романов Бальзака.

Изначально за автором признается неспособность создать шедевр, время которых, по мнению Сенковского, в принципе прошло: «Я не думаю, чтобы в наше время Руссо был в состоянии написать «Новую Элоизу»: он скорее написал бы вместо ея десять модных Романов, которые все в совокупности менее стоили б ему труда, нежели как одно письмо Сен-Пре; которые принесли бы ему вдесятеро более прибыли, и которые все десять, быть может, не представляли бы той массы таланта, какую иногда представляет одна страница «Элоизы»«[8, с.26]. Дело не в личном отношении редактора к тому или иному автору. Автор получает деньги не за шедевр, каковым делает текст редактор, включающий его в общий журнальный контекст, а за имя, за внимание к нему читателей – за торговую марку. Отсюда невозможность для редактора длительное время делать ставку на хорошо известные имена признанных авторов. Куда проще изначально объявить начинающего литератора гением, нежели регулярно платить состоявшемуся гению полагающиеся ему гонорары.

В программной статье «Брамбеус и юная Словесность» Сенковский заявляет следующее: «Если уж примете труд примечать, то приметьте также, что Брамбеус пишет наибольшею частию в сатирическом роде» [16, с.42]. «Читатель требовал острот и шуток, ... и Сенковский был не прочь шутить с читателем, иногда даже шутить над читателем» [17, с.770]. Собственно говоря, к шутке над читателем Сенковский прибегал постоянно, поскольку представление о читателе (о публике) у него было соответствующее: «Если постепенное развитие духа Христианства мало-помалу возносило женщину к чертам мужчины, то с другой стороны, уменьшая дикость мужеского характера, оно неприметно понижало гордого мужчину к параллели женщины. Уравнение обоих полов не могло произойти без взаимного перенесения значительной части склонностей и вкусов с одной стороны на другую. Создался класс женских мужчин и класс мужских женщин, почти с одинаковыми потребностями, просвещением и образом мыслей, почти одинаково располагающие своим временем и жаждущие одних и тех же средств развлечения, в числе которых главное место занимает легкое и приятное чтение» [16, с.50].

В критических статьях Сенковский стремился к максимальной парадоксальности. «Критика его была или безусловная похвала, в которой рецензент от души тешился собственными фразами, или хула, в которой отзывалось какое-то странное ожесточение. Она состояла в мелочах, ограничивалась выпискою двух-трех фраз и насмешкою. Ничего не было сказано о том, что предполагал себе целью автор разбираемого сочинения, как оное выполнил и, если не выполнил, как должен был выполнить» [4, VI, с.144]. Столь же резко, как и Гоголь, судит критические статьи Сенковского и М.Н. Лонгинов: «Если выбрать для «Библиотеки для чтения» девиз, то самым удачным будет короткое слово: глумление. Его встретите вы на всяком шагу, во всевозможных видах: глумление над наукой, про-

грессом, гением, поэзией, убеждениями, истиной; глумление над читателями и даже над самим собою». И далее: «Похвалы Сенковского щедро рассыпались сотрудникам «Библиотеки для чтения», бездарным стихокропателям, авторам раздирательных или «поморных» повестей и т.п. А что писатели эти точно были самые плохие, это доказывается забвением, которому они преданы давно, даже в той публике, которая ими тогда восхищалась» [9, с.20–21]. Неслучайно лермонтовский Печорин говоря о возможном своем предназначении и обозначая крайнюю степень падения говорит о себе: «Какую цель имела на это судьба?.. Уж не назначен ли я ею в сочинители мещанских трагедий и семейных романов – или в сотрудники поставщику повестей, например, для «Библиотеки для чтения»?.. Почем знать?.. Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее, как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?..»

Несомненно, сравнение Кукольника с Гете и Байроном, а Тимофеева с Пушкиным шокирует современного читателя ничуть не меньше, чем А.А. Григорьева или М.Н. Лонгинова. Вместе с тем появление подобных утверждений в критических статьях Барона Брамбеуса вовсе не означает ни отсутствия вкуса, ни глумления над литературой и читателями. Критик «Библиотеки для чтения» откровенно идет вслед за читательской аудиторией, говоря ей то, что она хочет услышать от него – обоснование собственной любви к тому или иному автору. Сенковский становится первым русским критиком, ориентирующимся на массовое литературное сознание. Хорошо то, что нравится читателю, даже если то, что нравится читателю, написано из рук вон дурно. Поскольку вкус носит сугубо индивидуальный характер, то выводить критерии качества произведения бессмысленно: оно нравится, потому что нравится. Отсюда и характер критических выступлений Сенковского. Они большей частью насмешливы и не требуют от читателя работы ума – достаточно, чтобы он просто смеялся, читая их.

Чаще всего критик прибегает к игре слов и парадоксам: «Эраст... поехал в армию; он сражается, играет в карты и делает долги. Но думает ли он о девице Даше? Об этом мы узнаем из третьей главы, которая еще не вышла. Автор обещает наверное продолжение романа. Роман не обещает ничего» [18, с.36]. «Неумеренная щедрость иногда тягостнее скупости. ... Размер трагедий полагается обыкновенно по триста стихов в акте, всего 1,500. Следовательно, Г. Алякринский мог бы, – и мы даже советуем, – разбить эту трагедию на три трагедии. Русская литература выиграет много: вместо одной лишней трагедии у ней будет три лишних трагедии. Теперь только читатели в выигрыше, потому что они скажут – К чему гибель сия бысть?, и не станут читать поэмы в четыре тысячи пятьсот стихов. Грешные люди! мы первые воспользовались этим предлогом, чтобы не читать трагедии Г. Алякринского, хотя нам попадались, пока мы

вертели в руках его «Рогнеду», очень милые стишки» [19, с.4–5]. Сенковский сознательно избирает в качестве объектов своей критики литературу откровенно слабую: «Пусть скажут, что Б.<иблиотека> для Ч.<тения> занимается переборкою созданий, не стоящих внимания; что она ведет войну с серыми привидениями книжного мира; что и без того этого хламу не читают. Нет, милостивые государи, если бы его не читали, то и не печатали бы: поверьте, что творений Пушкина и Жуковского не печатается столько, не продается столько и не читается столько, как печатается, продается и читается романов, поэм, повестей и всего, на что не угодно вам взглянуть, что однако ж вы сами покупали бы, если б вас не предостерегала Б.<иблиотека> для Ч.<тения>...» [20, с.9]. И, соответственно, свою заслугу Сенковский видит в том, что «читатели Тотьмы, Алатыря, Арзамаса, указывают на Б. для Ч., толкуют о критике и приговаривают: – «Нет, брат, нас не надуешь! вон, посмотри-ка что говорит Брамбеус! подымай-ка выше, давай почище, а это, брат, читай сам!» [20, с.8]

Однако журнал Сенковского адресуется потребителям массовой культуры, нуждающимся в собственной иерархии читательских ценностей и не обладающим высокой эстетической подготовкой: напомним, что «Евгений Онегин» выходил тиражом 1.200 экземпляров и разошелся преимущественно среди читателей обеих столиц и близких им, а «Библиотека для чтения» имеет тираж от 4 до 6 тысяч, и основной ее потребитель знаком с «Онегиным» преимущественно понаслышке – как и с Гете, Байроном, Шиллером, Гофманом и т.д. И умножить общую читательскую массу журнала, поднять его тираж можно лишь за счет привлечения таких же читателей, потому что других нет: «... главною мыслию плана и всех усилий этого журнала было умножение числа способных читателей посредством занимательности и не чувствительного перехода к предметам более и более важным, основательным, ученым. ... Число хороших читателей у нас еще слишком мало... Действие журнала на умножение класса способных, образованных читателей медленно, хотя занимательность вернейшее средство к тому там, где училища не успели еще приготовить большой массы таких читателей, а на это умножение мы полагаем наши пламеннейшие надежды относительно будущих и скорых успехов литературы и всего просвещения в нашем Отечестве» [21, с.32–33]. Если каждому читателю нужно свое – кому «Новую Элоизу», а кому и «Несчастного Никанора», – то, тиражируя последнего, редактор содействует просвещению: главное – чтобы читали, а до «Новой Элоизы» дорастут.

Отсюда – внимание Сенковского к поэтическому феномену Н.В. Кукольника. Сенковскому, на наш взгляд, вовсе не отказывает вкус, он понимает разницу между Кукольником и Байроном и Гете, – но если читателю нравится творчество Кукольника, ты должен обосновать, почему это хорошо, – потому что если ты публично назовешь Кукольника плохим поэтом, его читатели отвернутся от тебя, а Кукольника как раз они

будут читать и будут продолжать им восхищаться. Кукольник сохранит свою читательскую аудиторию до тех пор, пока будет соответствовать ее эстетическим запросам, но журнал потеряет тираж. И понимающий это критик Сенковский хвалит Кукольника, одновременно – хотя и более умеренно, нежели хвалит, – обнаруживает перед читателем слабые места в его произведениях. Вот юная Кармозина объясняет влюбленному в нее еще более юному поэту Саннацару, что мать обещала ее руку другому. Среди приведенных строк следующий монолог:

Дитя, ты никогда не будешь мужем!
Ты леденеешь от руки моей!
Хоть на лице твоем играет краска;
Но это ложный стыд, да ложный стыд.
Я старее тебя тремя годами;
Ждала, ждала, ты не догнал меня;
Ты слишком рано сделался поэтом,
Но очень поздно будешь человеком!
Что, если ты меня не понимаешь!
Пойми меня, Джакобо, ради Неба!
Не доводи до тяжких объяснений!...
Я так больна; и если жар горячки
Не охладит суровая могила,...
О, я воскресну, и тогда напрасны
Приличия и правила рассудка!
Я обниму тебя ужасным змеем (обнимает его)
И пламенно, как аспид, поцелую!! (и целует) [22, с.9]

Нелепость подобного монолога в устах двадцатилетней девушки, обращающейся к семнадцатилетнему юноше, очевидна, так же, как очевидна для критика и вся нелепость сюжета драматической фантазии Кукольника: «Самое простое средство – сказать матери Кармозины, что он любит ее дочку и хочет на ней жениться. Мать наверное не откажет, потому что она короткая приятельница с матерью юного академика, да и сама желала этого союза, в первом акте Фантазии, когда Кармозине было лет одиннадцать, а Саннацару осьмой год от роду. Скрытность дочери с нежной и доброй материею, в рассуждении питаемого с детских лет чувства, вещь совершенно неправдоподобная, равно как и непроницательность маменьки, которая в течение столь долгого времени не приметила этой страсти. И на чем основана непреодолимая преграда к соединению любовников! На том, что мать за час перед тем обещала выдать ее за г-на Дольчи, и что дочь уже его невеста. Когда ж звание чьей невесты было помехой девушкам выходить замуж за других? У католиков, для помолвления, нет ни каких церковных обрядов, и союзы, условленные родителями, разрываются до брака без всякого соблазна. В Италии не ставится даже в порок барышне быть три и четыре раза невестой, лишь бы она обвенчалась с последним своим женихом. Сверх того, я уверен, что если

б словом сказали г-ну Дольчи, что Кармозина обожает Саннацара, тот бы сам немедленно от нея отказался» [22, с.12–13].

Критик добросовестно обнажает нелепость сюжета, ходульность характеров, стихи говорят за себя сами. Но – читателю все равно нравится. Этого достаточно, чтобы завершить жесткую рецензию пассажем: «Я твердо убежден в справедливости этого упрека: но иным он покажется слишком строгим, – потому что благодаря звучным стихам и множеству счастливых мыслей, поэма г-на Кукольника с удовольствием читается до конца и при всех этих невероятностях» [22, с.13–14]. То есть, нелепо, но если кому-то нравится, рецензент не берется его разубеждать. Это продолжение игры с читателем, в ходе которой ни одна из сторон не несет ответственности за позицию другой. Изменится вкус публики – рецензент будет «хвалить» другие произведения, точно так же снимая с себя ответственность за мнение читателя и не навязывая читателю собственного мнения. И – какое мнение может быть в принципе у Барона Брамбеуса или Тютюнджю-Оглу? Маска в принципе лишена собственного мнения – тем более нелепо отождествлять ее с редактором или писателем Сенковским. Его замечания так же бессистемны, как и высказываемые им похвалы. У читателя есть своеобразное право выбирать, что именно он прочел: памфлет ли, направленный против литературной поделки, или же серьезную похвалу, слегка сдобренную критическими замечаниями. Чем более развит читательский вкус, тем точнее он определит истинную сущность предлагаемой его вниманию рецензии. Сенковский говорит читателям: «Ведь я публика – точно такая же публика, как и каждый из вас – а журналы всегда отражают верно настоящее настроение, текучий образ мыслей публики: они говорят только то, что почти все читатели каждого из них думают и чувствуют сами собою в это мгновение, но не имеют случая высказать вслух, громко, во всеуслышание, и за это угождение читателям они, журналы, пользуются лестною честью быть ими читаемы» [11, с.47].

Вот почему бессмысленны упреки, с которыми выступает последовательный оппонент Сенковского Шевырев: «Вы основываете вашу Критику на одних личных ваших впечатлениях, вы говорите, что Критика ваша будет картиною личных ощущений ваших; – но если вы не имеете никакого другого основания, если вы отрицаете всякие законы, всякий опыт, всякое изучение, если для ваших критических суждений единственным руководством служат личные ощущения, – то сделайте милость, при вашей критике не забудьте уведомлять ваших читателей о состоянии вашего здоровья, о расположении вашего духа, в каком вы читали книгу, потому что от всего этого зависят ваши личные ощущения. ... Хороша Критика, при которой нужен бюллетень здоровья рецензента, свидетельство от доктора, кабинетные справки!» [23, с.515–516] При этом бессмысленность позиции Шевырева заключается не в ущербности позиции, а в том, что он всерьез принимает то, что для Сенковского является игрой.

Разумеется, противники этой точки зрения боролись с ним – на страницах «Московского Наблюдателя», «Современника», надеждинской «Молвы». Сенковский вел свою борьбу – ответную. Он отстаивал право говорить с публикой на языке самой публики – той ее части, которую он избрал себе в качестве читательской аудитории. Однако уже к середине 40-х годов он должен был осознать, что количественный рост его читательской аудитории вовсе не означает ее качественных изменений, поскольку именно те читатели, кто менялся, уходили от «Библиотеки для чтения» – именно потому, что в своей постоянной борьбе за тираж Сенковский был вынужден оставаться с большинством читателей – то есть, с теми, кто как раз и не менялся. Явление на страницах «Библиотеки» Султан-Пюблик-Багадура, читающего «от скуки», постоянно требующего развлечений и оценивающего книгу исключительно с точки зрения ее развлекательности, было своего рода признанием поражения в этой борьбе: Брамбеус проиллюстрировал свою роль, изобразив книги, танцующие перед Пюблик-Багадуром. Герцен, сложно относившийся к «Библиотеке для чтения», справедливо писал: «Сенковский целиком принадлежал своему времени; подметая у входа в новую эпоху, он выметал вместе с пылью и вещи ценные, но он расчищал почву для другого времени, которого не понимал. Он и сам это чувствовал; как только в литературе проглянуло что-то новое и живое, Сенковский убрал паруса и вскоре совсем стушевался» [24, с.213].

Именно поэтому – а не вследствие реальной болезни Сенковского – его уход был воспринят как преждевременный. Однако появление Сенковского, уже не желавшего, а вынужденного вследствие обстоятельств вновь взяться за перо и зарабатывать им на жизнь, вновь на журнальных страницах – в качестве ведущего фельетонной рубрики «Листки Барона Брамбеуса» – проявило и еще одну закономерность: публика изменилась гораздо быстрее, нежели это мог предполагать Сенковский. Его стилистика, приемы, полтора десятилетия назад вызывавшие у читателя гомерический хохот, устарели, хотя ожившая легенда и привлекла к изданию подписчиков. Маска перестала вызывать интерес – интересны стали лица, характеры, идеи. Неслучайно А.А. Сенковская, вдова писателя, составляя его посмертное собрание сочинений как своеобразный памятник мужу, добросовестно «очистила» его от всего того, что могло показаться новому читателю действительно забавным, – прежде всего, от рецензий из «Литературной летописи». При этом читателя предупреждают: «Она (А.А. Сенковская – А.Ф.) желает, чтобы читателю дана была возможность удобно обозреть и беспристрастно оценить все сделанное Сенковским для русской литературы и науки» [25]. Она пыталась вылепить для новой публики статую крупного ученого, известного писателя, изредка снисходившего до юмористических пассажей. Достигла же прямо противоположного впечатления. Лишенный остроумия Брамбеус действительно ока-

зался покойником, насколько может быть мертвой маска. Собрание собственных его сочинений стало Сенковскому надгробным камнем. Едва ли не единственные добрые слова, адресованные этому издательскому проекту в прессе, были совершенно в духе покойного редактора «Библиотеки для чтения»: «Издание сочинений Сенковского – довольно хорошо и опрятно, в типографском отношении» [26, с.62]. Больше в XIX веке Сенковского не читали.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Шевырев С.П. Словесность и торговля // Московский наблюдатель. – 1835. – Ч.1.

2. Цит. по изд.: Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина. – СПб, 1891. – Кн.4.

3. Смирдин А.Ф., Греч Н.И., Сенковский О.И. От издателя и редакции журнала «Библиотека для чтения» // Библиотека для чтения. – 1834. – Т.II. – С.II.

4. Гоголь Н.В. Собр. соч. В 7 т. – М.: Худ. лит. 1986.

5. Зильбер <Каверин> В.А. Сенковский (Барон Брамбеус) // Русская проза: Сборник статей. – Л.: Academia, 1926.

6. Белинский В.Г. Ничто о ничем, или Отчет г. издателю «Телескопа» за последнее полугодие (1835) русской литературы // Белинский В.Г. Собр. соч. В 9 т. – Т.1. – М.: Худ. Лит., 1976. – С.228. – В дальнейшем ссылки на данное издание.

7. Аксаков К.С. Письмо из деревни // Аксаков К.С. Эстетика и литературная критика. – М.: Искусство, 1995.

8. Сенковский О.И. «Новоселье». Книга вторая // Библиотека для чтения. – 1834. – Т.III, отд.5.

9. Лонгинов М.Н. Сенковский – журналист и повествователь // Современная летопись «Русского Вестника». – 1859. – Т.22.

10. Сенковский О.И. Дмитрий Самозванец. Трагедия в пяти действиях, в стихах. Сочинение А. Хомякова; Рука Всевышнего Отечество спасла. Драма из отечественной Истории в пяти актах, в стихах, сочинение Н.К. // Библиотека для чтения. – 1834. – Т.II, отд.5.

11. <Сенковский О.И.>Листки Барона Брамбеуса. В 2 ч. – Ч.1. – СПб, 1858.

12. Костенецкий Я.И. Александр Александрович Бестужев (Марлинский) // Русская Старина. – 1900. – Октябрь – декабрь.

13. Полевой Н.А. Очерки русской литературы. В 2 ч. – СПб, 1839. – Ч.1. – С.XVI–XVII.

14. Смирдин А.Ф., Греч Н.И., Сенковский О.И. От издателя и редакции журнала «Библиотека для чтения» // Библиотека для чтения. – 1834. – Т.2. – С.III.

15. Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция (Книжная лавка А.Ф. Смирдина). – М.: Федерация, 1929.

16. Барон Брамбеус <Сенковский О.И.> Брамбеус и юная Словесность // Библиотека для чтения. – 1834. – Т.III, отд.I.

17. Дружинин А.В. Осип Иванович Сенковский // Дружинин А.В. Собрание сочинений. – Т.7. – СПб, 1865.

18. <Сенковский О.И.> Литературная летопись: «Семейство Комариных». Роман в стихах Н. Карцова // Библиотека для чтения. – 1835. – Т.VIII, отд.6.

19. <Сенковский О.И.> Литературная летопись: «Рогнеда». Романтическая поэма. Сочинение Ивана Алякринского. // Библиотека для чтения. – 1837. – Т.XXI, отд.6.

20. <Сенковский О.И.> Литературная летопись: «Два маскарада». Предание. Рассказ В.С. // Библиотека для чтения. – 1837. – Т.XXI, отд.6.

21. Библиотека для чтения. – 1835. – Т.XI, отд.5.

22. <Сенковский О.И.> «Джакобо Санназар». Драматическая фантазия в четырех актах, в стихах. Сочинение Н.К. // Библиотека для чтения. – 1834. – Т.VI, отд.5.

23. Шевырев С.П. О критике вообще и у нас в России // Московский наблюдатель. – 1835. – Апрель, кн.1.

24. Герцен А.И. Литература и общественное мнение после 14 декабря 1825 года // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. – М.: Искусство, 1982.

25. <Савельев П.С.> Предуведомление // Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса). В 9 т. – Т.1. – СПб, 1858. – С. VII.

26. Григорьев А.А. Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса). Т. 1 и 2 // Русское Слово. – 1859. – к 3.

Ì . Ì .Çàà í îâè÷ *(Ãðîäí î)*

«ÃÐÎÇÎÂÎÉ ÏÅÐÅÂÀË» Ý Ì ÈËÈÈ ÁÐÎ ÍÒÅ Â ÇÀÐÓÁÅÆÍÎÉ ÊÐÈÒÈÊÅ

Осмыслению и воспроизведению романа Э.Бронте «Грозовой перевал» была уготовлена особая судьба. Будучи почти незамеченным современной ему критикой, через несколько десятилетий роман-загадка приковывает к себе внимание многих литературоведов Англии, США, Франции и Германии. Несомненной причиной воскрешения романа из забвения поступил поиск истоков возникновения и формирования модернизма. Благодаря этому в литературе после долгого перерыва вновь появилось имя Эмилии Бронте. Внешнее отсутствие структурного единства, распадающаяся форма, нетрадиционный сюжет, необычной силы страсти – все это характеризует «Грозовой перевал» как весьма своеобразное художественное явление в английской и мировой литературе [1]. Попытка «разгадать» роман-загадку была предпринята весьма солидным числом исследователей. По справедливому замечанию М.Кристиана, ни один роман в истории мировой литературы не подвергался столь противоречивому разбору. Начиная с конца XIX века почти каждая литературная школа представила собственное толкование романа. Проведем краткий обзор некоторых литературных статей и рассмотрим, каким путем шла история критических осмыслений романа.

Конец XIX века был ознаменован многими открытиями в области естествознания и психологии. Для этого периода очевидна тенденция объяснить явления эстетического характера законами естественных наук. Литературная критика позитивистского направления провозглашает принцип «объективности» основополагающим. Невозможность разглядеть автора романа за его персонажами именуется критиками особым «поэтическим эффектом» [2]. Первые критические статьи, посвященные «Грозовому перевалу», принадлежат французским исследователям Монтегю и Визева. В этих статьях персонажи романа и игра их страстей впервые названа преступными [3]; отсюда же берется начало представления об авторе, якобы получающем невыразимое удовольствие от показа именно преступных страстей [4].

Приверженцы психологического и биографического методов изучения литературы пытаются представить «Грозовой перевал» как роман «мистический», «пророческий». Творчество Бронте ими рассматривается как апология отчаяния, нравственного упадка, а социальная и гуманистическая проблематика романа зачастую опускается. Отправным моментом подобного толкования романа являются ссылки на якобы «психопатологические» отклонения самого автора, личность которого из-за скудных сведений – первоисточников и довольно многочисленных исследований – действительно представляется весьма противоречивой.

Известный английский критик Э.М.Форстер называет «Грозовой перевал» пророческим романом и ставит его в один ряд с произведениями Достоевского, Гарди, Конрада [5]. По словам Форстера, для Э.Бронте то, что подразумевается, было важнее того, что высказывается. Э.М.Форстеру роман «Грозовой перевал» представляется произведением намеков и недосказанностей, путаницы и хаоса. Только в путанице и неразберихе Хитклиф и Кэтрин могли обнаружить свою страсть. Критик стремится представить Эмилию Бронте в качестве писательницы, чье своеобразие в наитии, в намеках, воспринимаемых как откровение некого «гласа с неба».

Такие критики, как Фр. д’Эбонн, Ж.Блондель, С.Эубанк, Ч.Морган, проводят параллель между творчеством Бронте и писателей, поэтизирующих жестокость и насилие [6]. Хитклиф, по мнению д’Эбонн, иллюстрирует безграничность человеческого зла, а основой содержания романа является попытка соединить фатальный антагонизм полов. Основу таланта писательницы д’Эбонн видит в ее ясновидении.

И.С.Эубанк сопоставляет историю жизни Эмилии Бронте с историей взаимоотношений Байрона и его жены, ставя во главу угла наследственную предопределенность порока.

В.Вульф в оригинальном эссе «Грозовой перевал» воспринимает творчество Бронте как своеобразный выход за пределы реальности [7]. По ее мнению, поступки героев являются набором иррациональных внутренних жестов.

М.Коллард и Ф.Гудридж предлагают религиозно-мистическую трактовку романа. Все происходящее в романе объясняется библейскими образами и сценами. М.Коллард полагает, что цифра 3 в «Грозовом перевале» столь же символична, сколь символична в Библии. «Грозовой перевал», – рассуждает М.Коллард, – отражает Смерть, Воскрешение и Дух, прошлое, настоящее и будущее», включенные в произведение художественной литературы, в которое введены еще и некоторые библейские истории [8].

В ключе, характерном для структуралистов, рассматривает роман «Грозовой перевал» и Ф.Гудридж, определяя все происходящее в нем с точки зрения религиозной символики и строя анализ на параллельном рассмотрении Евангелии и романа Бронте. Автор представляет роман как некий символ, ничего общего не имеющий с жизнью, с социально-экономическими условиями [9].

Д. Ван Гент в своей работе «Грозовой перевал» предпринимает попытку разъять роман на две смысловые части. Первую часть, в которой действует старшее поколение, Д. Ван Ген называет «мифологическим романом», потому что любовь Кэтрин и Хитклифа принадлежит той области воображения, где создаются «мифы». Каждой из частей соответствует своя реальность. Первая – «необузданная реальность природных сил», вторая – «сдерживающая реальность традиций цивилизации». Критик говорит об аморальности и безумии главных героев романа, прирожденной их жестокости, что, на наш взгляд, является необоснованным [10].

Критики Р.Фокс и Т.Джексон подходят к изучению творчества Э.Бронте, опираясь на культурно-исторический метод изучения литературы. Авторы принимают во внимание историческую обстановку, в которых жила семья Бронте [11]. Р.Фокс решительно подчеркивает реалистическую основу романа, полемизируя с рядом критиков, трактующих «Грозовой перевал» как произведение принципиально нереалистическое [12].

Во «Введении в историю английского романа» Арнольдом Кеттлом разбору «Грозового перевала» посвящена целая глава. Это произведение, по утверждению Кеттла, находится в неразрывной связи с традицией английского реалистического романа. Подчеркивая значение «мистического колорита», критик видит ценность романа в протесте героев против норм буржуазной действительности. Автор убедительно проводит идею близости творческого метода Э.Бронте диккенсовскому методу [13].

Современные критические статьи, посвященные «Грозовому перевалу», вызывают живой интерес и направлены как на осмысление художественного произведения в целом, так и на осмысление его отдельных персонажей. Современными критиками принимается во внимание биография писательницы, ее условия жизни, но еще большее значение придается самой эпохе написания романа, особой атмосфере начала XIX века, историческим событиям, внешней и внутренней политике Англии. Эти отправные моменты придают особую значимость и ценность современным критическим изысканиям.

Так, критик Э.Мичи пытается «связать» литературное произведение с социально-экономическими событиями Англии и Ирландии. Образ найденыша Хитклифа – это образ колониста-эмигранта, привезенного, возможно, из Ирландии или из колониальной восточной страны [14].

Шэрил Крэнг проводит параллель между пристрастием Эмилии Бронте к рисованию и копированию птиц с судьбой персонажей «Грозового перевала». Хитклиф, подобно птенцу кукушки, подброшенному в чужое гнездо, подрастает и выталкивает из гнезда его законных обитателей [15].

Литературовед Дэвис Хоуп проводит тщательный психологический анализ поведения главных персонажей романа. Кэтрин и Хитклиф одиноки, но именно одиночество, от которого они якобы испытывают одни страдания, является обязательным условием их страсти. Любовь существует только в их воображении и остается простым желанием, обеспечивая неприкосновенную близость их отношений [16].

Этот краткий обзор нескольких современных статей показывает, что современные критики прибегают в основном к психологическому, биографическому и культурно-историческому методам в интерпретации романа Э.Бронте.

Из всего вышесказанного можно заключить следующее: история критических исследований «Грозового перевала» отражает историю развития литературной мысли со всеми ее ошибками и завоеваниями. Но интерес к произведению со временем не только не иссяк, но напротив, возрастает. Перспективными, на наш взгляд, отправными моментами дальнейших исследований могут быть рассмотрение художественного метода Эмилии Бронте, а также сопоставительный анализ творческой манеры сестер Бронте.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Хордак Д.В. Единство художественного метода как предпосылка цельности литературного произведения // Известия Воронежского гос.пед.института. – 1976. – №180. – С.98.

2. Ионкис Г. Магическое искусство Э.Бронте. – М., 1990. – С.5–18.

3. E. Montegut. Miss Bronte Revue de Deux Monds, 1857. Из предисл. T. de Wuzewa k kn.: Emiley Bronte. Un Amant. Paris, 1892, S.VII.

4. T. de Wuzewa. Предисловие // Emiley Bronte. Un Amant. Paris, 1892, S.IX.

5. E.M. Forster. Propiecy in Wuthering Heights // Em. Bronte Wuthering Heights. Text, Sources, Criticism. N. – Y., Harcourt Bracte. 1962, p.181.

6. M.Collard J. Blondel, I. Ewbank, D. Donoghue, M. Spark, D. Stanford.

7. Woolf. V. Collekted essaus, vol I. The Hogarth Press, Lnd., 1966, p.185.

8. M.Collard. Wuthering Heights the Revelation, Lnd., Regency Press. 1960.

9. J.F. Goodridge. E. Bronte. Wuthuring Heights. Lnd., 1964.

10. D. Van Ghent. On Wuthering Heights. – В кн.: Wuthering Heights. Text, Sources, Criticism. N. – Y., Harcourt Bracte. 1962, p.197–206.

11. T.A. Jacson. Old Friend to keep, Ind., 1950.
12. Р. Фокс. Роман и народ. – М., 1960.
13. А. Кетте. Введение в историю английского романа. – М., 1960.
14. Elsic michie. From Simianised Irish to Oriental Despots: Heathcliff, Rochester and Racial Difference, Novel, 1992.
15. Sheryl Craig. Bronte' s Wuthering Heights, Novel, 1992
16. Devis Hope. The Psychology of Loneliness in Wuthering Heights, Stuolies in the Novel, 1996.

Î.À.Ëàâøóê *(Ì îãèëåâ)*

ÐÓÑÑÊÀß ÊÐÈÒÈÊÀ ÍÀ×ÀËÀ ÕÕ ÂÅÊÀ Î ÏÎÝÇÈÈ «ÌÎËÎÄÎÉ ÏÎËÜØÈ»

Период конца XIX – начала XX в. в истории русско-польских литературных отношений неоднократно становился предметом исследований литературоведов обеих стран. Однако огромные изменения в политической, экономической и идеологической сферах, произошедшие за два последних десятилетия в России, странах СНГ и государствах восточноевропейского региона, требуют переосмысления и новых подходов к изучению истории славянских литератур.

Исходя из принятого в прежние годы представления о художественных достижениях, связанных прежде всего с реализмом, в литературоведческой науке не уделялось достойного внимания модернистским течениям, громко заявившим о себе в славянских литературах рубежа XIX–XX вв. Даже в одной из наиболее значимых работ по проблематике русско-польских литературных связей данного периода – книге З.Бараньского «Польская литература в России на рубеже XIX–XX веков» – основное внимание сосредоточено на вопросах восприятия польского романтизма в России и популярности польской прозы периода позитивизма. В главе же, посвященной отношению критики к современной литературе, Бараньский занят главным образом оценкой творчества Жеромского, Реймонта и Пшибышевского. Автор книги приходит к выводу, что творчество польских представителей новых литературных направлений, за исключением некоторых романов Казимира Тетмайера, встретило резкий отпор со стороны защитников реализма, находя своих поклонников только в среде русских модернистов. Он также отмечает, что кроме Тетмайера и, частично, Каспровича польские поэты-модернисты не пользовались большой известностью.

Однако рост литературных контактов, который стал очевиден еще в 70 – 80-е годы XIX века, в начале XX века отнюдь не уменьшился, несмотря на сложную политическую обстановку и обострение так называемого «польского» вопроса. Возможно, что политические события даже способствовали заинтересованности русских польской культурой. Несомнен-

но, что и непосредственные контакты с поляками (много русских писателей и критиков владело польским языком, состояло в родстве с польскими семьями), и художественные достижения польской литературы обусловили ее необычайную популярность в России.

В начале XX века польская литература обращает на себя внимание огромного количества переводчиков и издателей, становится предметом оживленных литературных полемик и научных исследований. Не было ни одного русского журнала, на страницах которого не появлялись бы переводы из польской литературы. Публиковалось большое количество различных статей, обзоров, рецензий.

Достижения писателей, возродивших традиции польского романтизма, сильнее всего притягивали внимание русских читателей. Вместе с творчеством известных реалистов второй половины XIX в. (Пруса, Сенкевича, Ожешко, Конопницкой) будила интерес поэзия и проза писателей «новых времен» – Пшибышевского, Тетмайера, Каспровича, Выспянского, Жеромского, Реймонта и др. Конечно, интерес со стороны критики и читателей к поэзии «Молодой Польши» не был столь силен, как интерес к прозе, однако не стоит им пренебрегать, особенно, когда речь идет о наиболее талантливых и оригинальных поэтах, таких как Ян Каспрович и Казимир Тетмайер.

Русская литературная критика, связанная с реализмом, отнеслась к этим поэтам «Молодой Польши» чрезвычайно холодно и даже критически, видя в них, прежде всего, представителей нового в то время направления – модернизма. Известный в начале XX века критик и историк литературы П.С.Коган так высказывался об этом периоде в статье 1909 г., посвященной Пшибышевскому и Метерлинку: «Героев Тургенева и Толстого, в которых пульсировал интерес к общественным делам и кипели чувства страдающего человечества, сменили самодовольные эстеты, больные мистики и жрецы упоения и эротического наслаждения. Когда наша литература насытилась этими, чуждыми ей, образами, критика громко объявила их произведениями реакции, плодом необычной усталости после не имеющего примеров напряжения общественных сил» [2, с.27].

С творчеством К.Тетмайера и Я.Каспровича русские читатели познакомились довольно рано. Первые переводы стихов появились сначала в минской прессе, а затем и в столице. Библиография ВГБИЛ показывает, что первый перевод стихотворений Тетмайера появился в 1895 г. («Минский листок»), а затем в 1899 г. появились переводы в «Сыне отечества». Тетмайер был в России очень популярен. Уже в начале XX века его произведения публиковались неоднократно (четыре сборника в Москве – 1909, 1911, 1912 и один без даты, а также петербургские сборники 1910–1911 гг., не говоря уже об изданиях отдельных произведений). Каспровича переводили реже. Первый перевод был в 1905 г. В 1908 г. появился небольшой сборник его поэзии, названный «Поэмы», состоящий из трех произведе-

ний: «На холме смерти», «Dies irae», «Моя вечерняя песня». В 1909 г. появился сборник «Из стихотворений в прозе».

Критические заметки о творчестве Тетмайера и Каспровича появились еще раньше переводов, где-то в конце 80-х – начале 90-х годов. В 1899 г. в газете «Сын отечества» появилась редакционная заметка о Тетмайере, предшествующая публикации нескольких прозаических произведений. В ней Тетмайер провозглашался «одним из выдающихся представителей «Молодой Польши», а также обращалось внимание на сложный, полный спорных настроений характер творчества поэта. «Трудно найти у него основную ноту, – писала газета, – однородное настроение, ведущую идею. Терпение, пессимизм, стремление к нирване и наоборот, радость, вдохновение, вера в будущее – неустанно переплетаются в его стихотворениях». Отвечая на вопрос, что Тетмайер принес в польскую литературу, газета пишет: «Прежде всего, свой сильный индивидуализм, сильный, а может и чувствительный темперамент, чудесную, поэтическую фантазию» [6].

Еще раньше, в 1889 г., в газете «Славянские известия» (№22) в заметке «Поляки» упоминалось о Каспровиче, отмечалось, что в его стихотворениях отразилась «вся жизнь крестьянства», что он показал народ «как общее целое», преувеличивался народный характер его творчества.

В начале 1900 годов, и особенно после революции 1905 г., интерес прессы к творчеству поэтов «Молодой Польши» в России значительно возрос. Многие представители «Молодой Польши» – В.Ролич-Лидер, Антоний Ланге, Ор-От (Артур Оппман), также как Тетмайер и Каспрович, трактовались как выразители модного, «антимозгового» (по выражению одного критика), модернистского направления в польской поэзии. «Современной болезнью заражена не только литература соседних народов, – писалось в газете «Заря», – но и вся мировая литература, над которой носится дух больного века» [8]. В качестве примера приводились немецкая и польская литература. Тетмайер был охарактеризован как поэт «пленительной и чистой» музы, выражающий «туманную тоску наших дней», «чисто славянскую печаль».

Критики и рецензенты начала XX века оценивали творчество Я.Каспровича и К.Тетмайера по-разному, в зависимости от своих политических взглядов. Например, Д.Бохан – редактор минской газеты «Голос провинции» – с восторгом говорил о драме Тетмайера «Революция»: «Это произведение возникло под влиянием последних событий в России... Первое издание «Революции», принятое взрывом восторга, разошлось с невероятной скоростью, и сейчас появилось второе издание». Именно эта драма, по мнению критика, делает Тетмайера «певцом того, что является общечеловеческим» [4].

Характерной является и другая точка зрения, совершенно противоположно оценивающая общественные мотивы в творчестве поэта. Е.За-

горский в статье «Казимир Тетмайер. Литературная характеристика» хвалил талант Тетмайера и, говоря, что он является «чистым индивидуалистом», «эстетом», поднятие темы революции 1905 г. трактовал как «момент страшного упадка таланта поэта». «Гибнет великий талант, – писал критик, – прорвавшийся через политические течения нашего времени» [1, с.119]. Критики не скупились и на острые упреки новой поэтике Тетмайера. Вот, например, высказывание одной из них (В.Малахиевой-Мирович): «Русскому читателю, испорченному необычным спокойствием и чистотой языка наших хороших писателей, тяжело читать эти отрывки предложений, повторения слов, точки, восклицания и вопросы по три в каждой строке, тяжело вынести весь этот эпилептический танец сцен, убранных в дешевую пышность оперных костюмов» [3, с.115].

Творчество Тетмайера и Каспровича, зато, нашло своих поклонников в среде русских модернистов, которые зачислили их в ряд высочайших достижений польской литературы. Под обаянием творчества Каспровича находился К.Бальмонт. Он признавался в одном из поэтических впечатлений, что «из всех польских голосов, страстных, предсказывающих, веселых, торжественных, грозных, как буря, и чарующих, как песня жаворонка, был мне издавна особенно дорог, остается сейчас и думаю, что останется со мной навсегда голос Яна Каспровича» [10, с.40]. В 1912 г. Бальмонт опубликовал перевод «Моей вечерней песни», которую знал «почти наизусть» и неоднократно цитировал. Выражением почтения к незнакомому ему лично польскому поэту был томик поэтических произведений Бальмонта, высланный в 1912 г. с автографом: «Яну Каспровичу – великому певцу славянской грусти».

Большинство критиков в отличие от русских писателей и поэтов, узнав особенности поэзии Тетмайера, первенство отдавало, однако, его прозе, ценившейся не столько за экзотичность тем и героев-горцев, сколько за представление «куска реального мира», жизни, «близкой природе».

До сих пор мы приводили замечания критиков, взятые из статей в газетах, из рецензий в журналах и предисловий. Что касается серьезных научных исследований, то наиболее широкий и значительный анализ творчества Я.Каспровича и К.Тетмайера в начале XX века дают работы К.И.Храневича и А.И.Яцимирского, которые изучали состояние польской литературы конца XIX – начала XX в.

Книга К.И.Храневича была одной из первых попыток «систематического обзора польского литературного движения в последней четверти XIX столетия», причем автор больше говорил о тех писателях, которых «русская общественность читала более охотно» [7, с.7]. В его книге – очерки о Сенкевиче, Конопницкой, Тетмайере, Пшибышевском и других.

Статья о Тетмайере была напечатана им раньше, в 1903 г., в «Новом журнале иностранной литературы». Храневич безоговорочно зачислял Тетмайера к модернизму, подчеркивал пессимизм как «основной тон»

его творчества, «отвращение к тривиальной обыденности», тоску, меланхолию и т.д. Критик, признавая большой талант Тетмайера, в то же время совершенно непримиримо относился к декадентским мотивам его творчества и не жалел острых характеристик в адрес польского поэта (Тетмайер «искажает природу», «сверх меры мистичен» и т.д.) [7, с.125].

Негативное отношение Храневича к модернизму исходило из его преклонения перед демократическими тенденциями русской реалистической литературы. Отсюда – высокая оценка творчества Конопницкой. Отсюда также попытка выяснить источник пессимизма Тетмайера: «Конечно, поэт страдает оттого, что видит вокруг себя много страдающих людей. Можно сказать точнее: Тетмайер всю жизнь видит только цепь ненужных, бесцельных и бесплодных страданий» [5, с.20].

Воспитанный в традициях русской классической литературы и ее великого гуманизма, критик именно с этих позиций пытается интерпретировать творчество представителя «Молодой Польши». Не зря, сравнивая отдельные мотивы его творчества (например, печаль, страдание) с такими же мотивами в произведениях М.Лермонтова и Л.Толстого, он упрекает Тетмайера в неестественности, холоде и равнодушии. И найдя в творчестве Тетмайера живые, радостные и страстные ноты (например, в стихотворении «Чардаш»), он желает польскому поэту сохранить их в будущем [5, с. 28-31].

Наиболее фундаментальной работой русского дореволюционного литературоведения, посвященной истории польской литературы, была книга известного слависта А.Яцимирского [9], близкого социалистическим идеям.

Яцимирский, как и Храневич, высоко ценил талант польского писателя. «Тетмайер, – писал он, – это один из «больших» в современной польской литературе и достоин похвал критиков, временами не находящих слов для определения его чарующе гибкой и полной прекрасной задумчивости музы...» [9, с.23].

Яцимирский подчеркивал индивидуализм Тетмайера, говорил о «сложной натуре поэта», о «быстрой смене настроений», соответствующей «его двойственности», называл его поэтом «разнородных чувств».

Так же как Храневич, Яцимирский причислял Тетмайера к модернизму, называя его даже «королем польских модернистов». И также главную слабость «мрачной философии» Тетмайера он видел в том, что ему близки все страдания мира, что он не признает страданий во имя идеи. Поэтому русский критик сурово оценивал драматическую поэму Тетмайера «Революция», которая была, по его словам, попыткой «дани синтезу революционной души», но оказалась слишком созерцательной, «кабинетной», лишенной «величия иконоборчества». Другими словами, критик не нашел в поэме глубокого проникновения революционными идеями. К тому же он осуждал насыщенность поэмы символикой.

Яцимирского не удовлетворяла абстрактно-символическая трактовка революции не только Тетмайером, но и Тадеушем Мичиньским в поэме «Князь Потемкин» (1906), в которой он высоко оценивал стремление автора к «пониманию психологии русской революции». Однако он критиковал Мичиньского за «слишком туманные и неудачные символические образы», за то, что лейтенант Шмидт больше похож на «пророка мессианства», чем на революционера [9, с.130].

Более симпатичен был Яцимирскому Ян Каспрович, которого он считал одним из «наиболее талантливых и оригинальных представителей «Молодой Польши». О симпатии критика свидетельствует тот факт, что он видел в творчестве Каспровича реалистические и демократические тенденции, отмечал ее народный характер и близость поэта к народу. «Народность Каспровича, – писал он, – выражается в том, что поэт понимает коллективную душу крестьянскую, признает ее глубину и богатство» [9, с.131]. С сожалением Яцимирский отмечал, что в девяностых годах Каспрович перестал быть «певцом пролетариата», начал пренебрегать смыслом, видеть в нем «врага духа», что после 1900 г. поэт порывает с социализмом, а влияние Пшибышевского на его творчество становится слишком очевидным.

Русская дореволюционная критика внимательно следила за развитием литературы в Польше, не пропуская ни одного более или менее значительного явления, а тем более новых направлений и тенденций в польской литературе. Большинство критиков отрицательно относилось к распространяющимся модернистским тенденциям и позитивно реагировало на появление в польской литературе реалистических элементов, общественно значимых проблем. В то же время критики высоко оценивали талант таких представителей «Молодой Польши», как Казимир Тетмайер и Ян Каспрович.

Интерес к творчеству этих талантливых польских писателей не погас в России и после революции 1917 года. Сегодня мы по-новому смотрим на литературу начала XX века и по-новому оцениваем и литературный процесс, и творчество отдельных писателей. Мы имеем возможность оценивать творчество поэтов «Молодой Польши» и их популярность в России в начале XX века по художественным, эстетическим критериям, отказываясь от излишней политизации и идеологизации, и не выносить оценок писателям в зависимости от того, признавали ли они революционные методы борьбы и принимали ли концепцию соцреализма.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Загорский Е. Казимир Тетмайер. Литературная характеристика // Критический альманах. – Т.1. – М., 1909.
2. Коган П.С. Наши литературные кумиры // Там же.
3. Малахиева-Мирович В.К.Тетмайер: Гибель // Русская мысль. – 1909. – №2.
4. Н.С. [Д. Бохан]. С польского Парнаса // Голос провинции. – Мн., 1906. – №6.
5. Славянские известия. – 1904. – №1.

6. Сын отечества. – 1899. – № 241 (7.09).
7. Храневич К.И. Очерки новейшей польской литературы. – СПб., 1904.
8. Чайка. Лирика в польской литературе // Заря. – 1903. – №146.
9. Яцимирский А.И. Новейшая польская литература от восстания 1863 до наших дней: В 2 т. – Т.2. – СПб., 1908.
10. Balmont K. Jan Kasprowicz. – Częstochowa, 1928.

Å.Â.Ñíåæêî *(Ãðîäíî)*

ÂÀÑÈËÈÉ ÀÊÑÅÍ ÎÂ Â ÊÐÈÒÈÊÅ ÊÎÍÖÀ 80-90-õ ÃÎÄÎÂ

Конец 80-х годов XX века ознаменовался в русской литературе возвращением имен писателей, чье творчество или политические взгляды не соответствовали советской идеологии. На этой волне к нам приходит и литература «третьей волны» эмиграции. В те годы на фоне царящей в обществе эйфории от полученной свободы все, что было запрещено в советской литературе, в советском обществе, воспринималось почти как откровение. Но уже в начале 90-х появляются и негативные оценки эмигрантской литературы: это выразилось и в неприятии идей и стиля некоторых писателей.

Одной из наиболее показательных в этом плане является судьба Василия Аксенова, все творчество которого, начиная с повестей и рассказов 60-ых годов и заканчивая опубликованным или написанным на Западе, было открыто заново после десятилетнего забвения. Нам представляется небезынтересным сравнить точку зрения русской критики с теми оценками, которые получило его творчество за рубежом.

Одним из первых на публикацию его произведений откликнулся в журнале «Юность» Е.Сидоров: «Аксенов, как правило, не бывает скучным, пресным. Он один из тех, кто привнес в современную русскую прозу «игровое» свободное начало, освежил ее палитру» [1, с.44–45]. Одни и те же черты аксеновского стиля критика оценила по-разному: например, А.Немзер называет в качестве положительного момента наличие игрового начала [2], а М.Голубков [3] и Е.Пономарев об этом же пишут как о негативном элементе: «Литературная игра превращается в неуемную болтовню» [4].

Наиболее противоречивые критические отзывы получил роман «Остров Крым». В.Малухин высоко оценивает роман [5] и предвидит те упреки, которые будут в дальнейшем высказаны в адрес книги, связывая это с политической ориентированностью прозы Аксенова. А.Немзер считает, что «Остров Крым» проигрывает в глубине роману «Ожог»: сюжет книги прост, предсказуем; роман не отличается глубиной психологического анализа, герои «идеологически заданы» [2]. Попытка автора сделать повествование более занимательным за счет острой интриги не спасает роман, делает вывод А.Немзер.

Объектом внимания В.Шохиной становится тема русской интеллигенции и связанная с ней идея жертвенности русского человека. Герои романа приносят себя в жертву Идее Общей Судьбы, в чем критик, проводя исторические параллели, видит типичные черты русской интеллигенции, «начиная с петровских времен» [6].

С.Кузнецов обращает внимание на удачно найденный писателем «языковой эквивалент Запада, увиденного глазами советского человека» [7], на что, по мнению Ст. Рассадина «способен лишь тот, кто изголодался» [8].

Сложно складывается судьба «Острова Крым» и на Западе, в частности в США. Н.Ефимова находит причины непонимания романа в ориентации прозы Аксенова «на эрудированного читателя» [9], в интертекстуальности, что делает чтение процессом сложным, требующим значительных усилий от читателя. Роман был высоко оценен О.Матич, Джоном Апдайком, А.Олкотом, Е.Проффер как произведение о русской интеллигенции, которой присущ комплекс садо-мазохистской вины, о политике конвергенции, в которую, по мнению О.Матич, верил Аксенов [10]. Д.Миливоевич и Дж.Лионс причисляют роман к категории «занимательных и развлекательных», лишенных глубины.

И русские и зарубежные, в частности американские, критики считают роман «Остров Крым» наряду с романом «Ожог» одним из центральных произведений Аксенова.

Роман «Ожог» всеми критиками единодушно признается лучшим, откровенно лирическим произведением писателя. А.Немзер, отметив глубину романа, искренность стиля, подробно проанализировал принципы создания образа главного героя – расщепление его на пятерых персонажей и сращение в финале. Параллельность судеб (об общности персонажей свидетельствует и одно отчество – Аполлинариевич), минимальная вариативность позволяет автору показать трагичность судьбы поколения шестидесятников. Тема свободы, отмечает А.Немзер, являясь одной из центральных в романе, воплощается в образах Европы, Праги, Польши и французской актрисы русского происхождения Марины Влади.

С.Кузнецов, анализируя композицию романа, выделяет следующую его особенность: гармония, проступающая сквозь внешний хаос. Язык романа – «зеркало аксеновской России» [7] – результат освоения разговорной речи. Эстетизация своего поколения в романе позволяет поставить имя автора «Ожога» в один ряд с такими современниками, как Хулио Кортасар, Воле Шойинки, Томас Пинчон.

Значительно полнее роман «Ожог» исследован в западной критике, на что обратила внимание Н.Ефимова [10]. Ф.Кинг, П.Майер, В.Дукас, А.Шуб, Дж.Хоскинг и др. сравнивают роман с «Доктором Живаго» Пастернака, отмечают близость к магическому реализму, обращают внимание на специфику аксеновской разработки темы сталинизма и тотали-

тарного общества. Необходимо в этом ряду отметить работы Н.Ефимовой, в частности, ее книгу «Интертекст в религиозных и демонических мотивах В.П.Аксенова», в которой идея свободы у Аксенова рассматривается в контексте идей «несотворенной свободы» и «примата свободы над бытием» Н.Бердяева.

Весьма прохладно были встречены критикой романы, написанные в эмиграции. Аксенова упрекают в незнании реалий 20–40-х годов в «Московской саге» [4], на бестактность со стороны человека, который сам живет за границей, а пишет о России [3]. Критики называют happy-end «Московской саги» недостатком, погрешностью против правдивости [4]. У нас «Сага», по выражению польского критика А.Ваксмана, вызвала только «равнодушное пожатие плечами» [11], т.к. опоздала с выходом в свет. В России роман был бы актуален в эпоху коммунизма, но не сейчас. А.Ваксман высоко оценивает «Сагу», в частности ее сюжетную линию. Автор сравнивает аксеновскую концепцию истории с концепцией Л.Н.Толстого, отмечает их принципиальное различие. Единицы (Ленин, Сталин) «имели непосредственное влияние на Градовых и весь российский народ, но кроме этого и на события во всем мире» [11]. А.Ваксман придерживается «золотой середины» в оценке романа, указывая на ориентацию писателя на западные вкусы. Наверное, поэтому американская и французская критика назвала «Московскую сагу» «Войной и миром» XX века [12], сравнила Аксенова с М.Булгаковым [11].

Русская критика практически обходит своим вниманием такие произведения, как «Скажи изюм», «Желток яйца», «Новый сладостный стиль», а если и обращает взгляд, то пристрастно. Причины этого, возможно, кроются в отсутствии временной дистанции, возможно – в новом стиле писателя, который не соответствует горизонту ожиданий русских критиков, привыкших к Аксенову-реалисту и не приемлющих его как постмодерниста.

Краткий обзор критических высказываний в российской и западной прессе о прозе В.Аксенова позволяет сделать вывод о том, что в 90-е годы продолжается первичное, на проблемно-тематическом уровне, осмысление его творчества, начатое еще в 60-е годы. В Самаре были проведены конференции [13], где были предприняты первые попытки осмысления творчества В.Аксенова на современном уровне. Вместе с тем полярность идеологических оценок свидетельствует о необходимости освоения более глубоких, собственно эстетических проблем творчества писателя.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Сидоров Е. Рэгтайм в стиле Аксенова // Юность. – 1989. – №7.

2. Немзер А. Странная вещь, непонятная вещь // Новый мир. – 1991. – №11. – С.243–249.

3. Голубков М. Из дальних странствий // Москва. – 1992. – №1. – С.201–203.

4. Пономарев Е. Соцреализм карнавальный. Василий Аксенов как зеркало советской идеологии // Звезда. – 2001. – №4. – С.213–219.

5. Малухин В. Покорение Крыма, дубль два // Знамя. – М., 1991. – №2. – С.233–234.

6. Шохина В. Таинственный остров // Октябрь. – 1990. – №11. – С.201.

7. Кузнецов С. Обретение стиля: доэмигрантская проза Василия Аксенова // Знамя. – 1995. – №8. – С.211.

8. Рассадин Ст. Будем ли читать Плутарха? //Октябрь. – 1991. – №1. – С.205.

9. Ефимова Н.А. Интертекст в религиозных и демонических мотивах В.П.Аксенова. – М.: МГУ, 1993.

10. Ефимова Н. Василий Аксенов в американской литературной критике / / Вопросы литературы. – 1995. – Вып. 4.

11. Waksman A. Tolstoj, wiewior, chrzaszcz // Polityka. – 2000. – 19 lutego. – P.54–55.

12. Clavel A. Le «Guerre et Paix» du stalinisme // L'Expresse. – 1995. – №2284. – P.59.

13. Василий Аксенов: литературная судьба (1994); Литература «третьей волны» (1997).

Ä.Ò.Äóäèíñêàÿ *(Ì è í ñê)*

«ÀÂÒÎÐÑÊÀß ÌÀÑÊÀ» ÏÎÑÒÌÎÄÅÍÈÇÌÀ È ÐÎÌÀÍÕ. ÊÎÐÒÀÑÀÐÀ «ÈÃÐÀ Â ÊËÀÑÑÈÊÈ»

Человечество и не заметило, как произошла тихая революция и на смену призыву «Сейте Разумное, Доброе, Вечное» пришло «Сейте новое». В течение XX столетия новизна становится ведущим критерием качества художественного текста.

Такая перемена в иерархии критериев естественно вызывает определенные «рокировки» среди параметров, которым отдается предпочтение в процессе создания и восприятия произведения. Из возможных предназначений и функций искусства остается ведущим одно: приносить удовольствие, а еще лучше – наслаждение. Суть литературы сводится не к красоте мысли, не к красоте смысла, а к слову вообще, которое в произведении являет себя как письмо. А работа писателя состоит в том, чтобы шаг за шагом разрушать сложившийся у читателя горизонт ожидания, «с тем, однако, чтобы вызвать не критическую реакцию последнего, а глубоко поэтическое чувство, рождающееся из встречи с подлинно новым» [1, с.28]. Для так возникающего поэтического чувства уже не нужен поиск трансцендентного означаемого, ибо оно, чувство, обретается в восприятии «великолепия изнаночной стороны письма», «в наслаждении, которым – сквозь толщу веков – готовы вспыхнуть многие тексты, даже те из них, что проповедуют самую, что ни на есть мрачную, зловещую философию» [2, с.494]. Таким образом, текст может как нести в себе семена

«Доброго», так и не нести, а «безумие» получает равные права с «Разумным». Ну, а «Вечное»? Оно «отстегивается» от текста дважды: жесточайшей борьбой с традицией и – с самим трансцендентным означаемым. Нельзя не заметить, что постмодернизм являет собой в этом смысле крайний тип революционности, которая проявляет себя, в частности, по выражению Р.Барта, как «...безудержная (маргинальная, эксцентрическая) тяга к Новому, тяга безоглядная, чреватая разрушением дискурса как такового...» [2, с.495]. А для Ж.Батая ситуация, сложившаяся в искусстве после Первой Мировой войны, видится сугубо в революционном свете: «Литературе не хватало живительного воздуха, она задыхалась в своих границах. Казалось, она была беременна революцией» [3, с.122].

Нельзя не отдать должное искренности порывов и героизму революционеров, история человечества переполнена их именами. Но одержимость и фанатичная страсть чревата утратой многих важных сфер свободы. Об этом хорошо замечено у Н.О.Лосского: «Во-первых, сосредоточение на одном виде зла... и безусловная борьба прежде всего с ним ведут к фанатичной и примитивной односторонности: другие типы зла не уничтожаются, а даже возрастают, и на борьбу с ними уже не хватает сил и прозорливости. Во-вторых, на месте старого зла вырастает новое, иногда не менее жестокое, чем старое» [4, с.12]. Можно добавить, что таким образом взращенное (ценой бунта и принесения себя в жертву во имя свободы) новое зло, как правило, бывает еще более утонченным: его сложнее обнаружить и развенчать. Этому способствует, как заметил Н.Лосский, то, что «зло никогда не бывает абсолютным и однозначным. Оно сопряжено и с феноменами частичного добра» [4, с.13].

Как трудно, к примеру, обнаружить ложность, которая для самоутверждения обвилась, как плющ, вокруг истины, в следующем высказывании Батая: «литература оказалась единственной, способной обнажить механизм нарушения *закона без того, чтобы возникла необходимость создать заповедь*, ибо закон бесцелен» [3, с.138]. Истинность состоит в том, что, действительно, литература способна нарушать закон. Но вот то, что Батай дает курсивом как особенную свою находку, будто она при этом не создает иную заповедь – пустая голословность. И развенчать это достаточно сложно, ибо речь не может идти о том, что происходит с человеком во время рецепции, а это само по себе сложное и окруженное дымкой научных споров явление. Мы же позволим себе только напомнить фразу как раз из книги о законе, которая говорит, как заповеди возникают в человеческом сознании: «Неужели вы не знаете, что, кому вы отдаете себя в рабы для послушания, того вы и рабы; кому повинуетесь, или рабы греха к смерти, или послушания к праведности?» [Рим. 6:16]. Весьма интересно, что самый последний поворот мысли в высказывании (третья его часть) Батая: «ибо закон бесцелен» – есть неистинность, ненаучность, которая уже себя не скрывает, потому что думает, что уже обеспечила себе авторитет правильности. Примечательно, что так сработанное выс-

казывание становится стартовой площадкой для дальнейшего спорного утверждения о безответственности литературы: «Она, – говорит французский искусствовед, – создана искусственно и не обременяет себя никакой ответственностью. Ни в коем случае» [3, с.138].

Не менее коварно выстроено утверждение ложного и потому – ненаучного в идее «смерти автора» в одноименной статье Барта. Можно признать отличной находкой этого литературоведа и семиолога замечательный отрывок из бальзаковской новеллы «Сарразин», в котором действительно красноречиво говорит о себе дистанцированность автора от героя, от написанного произведения, действительно существующая независимость текста от своего создателя. Р.Барт, видимо, чтобы усилить «стартовую площадку» для ложного утверждения, привлекает даже столь простую истину, что в письме «теряется... в первую очередь телесная тождественность пишущего» [2, с.384]. Скорее всего именно эта простота отсутствия авторской телесности в самом тексте выливается у Барта в позволение: взять метафору «смерть автора» в качестве термина, обозначающего эту сторону литературного искусства. И далее французский ученый делает весьма коварные вещи. В процессе использования метафоры в качестве термина Р.Барт латентно снижает его изначально переносный смысл, при этом не до конца, а какой-то коэффициент, и весьма значительный, а так же увеличивает поле и силу действия этого параметра искусства до размеров, не соответствующих действительности. Таким образом, оказывается неучтенной многосторонность, многогранность литературного процесса, в котором все параметры действуют одновременно, и в силу этого каждый имеет достаточно четко предписанную зону и иерархию взаимодействия.

Об опасности игнорирования проблемы одновременности в свое время предупреждал В.Вернадский: «успехи научного познания связаны с умением расчленять наблюдаемые явления на конечные последовательности причин и следствий. Но для всего сущего... «характерна не только последовательность, но и... одновременность» [5, с.152]. Неспособность уловить именно такую сложную одновременность нескольких процессов, когда один является управляющей программой для другого, будучи и сам при этом под подвижным руководством, и так, возможно, до бесконечности, приводит У.Эко к утверждению апорий отсутствующей структуры. Так, в основной своей массе, постмодернистская теория являет собой чтение, где основным занятием становится расплетение истинного и ложного. Но часто последнее так сращивается с истинным, что разорвать их почти невозможно.

Желание утвердить отсутствие автора в тексте является у Барта своего рода протестом против гипертрофированного биографизма, против того, что «считается, что Автор вынашивает книгу, то есть предшествует ей, мыслит, страдает, живет для нее...» [2, с.387]. Взамен французский ученый предлагает такого современного скриптора, который рождается од-

новременно с текстом, «у него нет никакого бытия до и вне письма». Но это просто голое заявление, ибо не соответствует самой природе творчества, всей его сложной организационной сумме одновременно действующих параметров. Есть все основания полагать, что как в фотографии автора имеется и узнаваемая идентичность черт лица, так и в тексте сохраняется «фотография» сознания автора. Отрицание этого позволяет «скриптору» не отвечать за качество их воздействия на читателя и отключить «сигнализацию» самозащиты читательского сознания от разрушительной рецепции.

И именно такая безответственность порождает проблему «провала коммуникации». Чем заинтересовать читателя? Произведение становится театром одного актера, который постоянно меняет маски, так и не показывая собственного лица, ведь автор – мертв. Отсутствие ответственности в таком случае является одним из необходимых условий. Ведь скриптор ждет своего читателя. И именно такого, который не задумывается о воздействии текста, а любит наслаждение от новизны. Все остальные, по выражению Хулио Кортасара, называются «читателями-самками».

«Почему я пишу? – позволяет себе самовысказываться Кортасар в романе «Игра в классики» под маской писателя Морелли. – У меня нет ясных идей и вообще нет никаких идей. Есть отдельные лоскуты, порывы, блоки, все это ищет формы, но вдруг в игру вступает ритм, я схватываю ритм и начинаю писать, повинуясь ритму, движимый этим ритмом, а вовсе не тем, что называют мыслью и что творит прозу, литературную или какую-либо другую» [6, с.395]. Неудивительно, что в энциклопедии постмодернизма нет вообще категории образа. Тому, что стоит за самим актом такого творчества, Кортасар дает три разные обозначения, которые указывают на него, но не называют: «Я пишу и, таким образом, спускаюсь в вулкан, приближаюсь к материнским Истокам, прикасаюсь к Центру, чем бы он ни был». Характерен сам результат такого называния: «чем бы он ни был». В нем одновременно сошлись и отказ от необходимости вглядеться, разобраться, и открещивание от необходимости отвечать. Но при этом удивительно безоглядное желание быть соучастником этому неопознанному. В беседе с Эвелин Пикон Кортасар заявляет: «Да, (...) «писатель-соучастник». Конечно! Именно! (...) Потому что в глубине души у меня сохраняется ощущение, будто пишу их вовсе не я, хотя физически, разумеется, пишу я. Но рассказ – это нечто пропущенное сквозь меня, меня использующее» [7, с.182].

Давайте вглядимся в это соучастие. Можно отчетливо увидеть, например, в романе «Игра в классики», что у Кортасара, как и у Барта, ложное сращивается с истинным, мутантное сознание паразитирует на здравом рассудке. За неимением возможности подробного анализа мы ограничимся неполным перечнем подобного рода показателей текста. Для того, чтобы их увидеть, надо иметь смелость не послушаться автора и

быть читателем-самкой или читателем-себе-на-уме. Попробуем поставить в традиционную последовательность перетасованные фрагменты кортасаровского романа. И так, «классики» – это игра, где подбивают камешек и, двигаясь по клеточкам, нужно добраться до самой верхней, которая называется Небо (с.225.). Вроде бы замечательная, свежая находка для того, чтобы ее преобразовать в новый, никем не использованный образ. «...Небо и есть это желанное сообщество и прибежище...» (с.226.) – далее эксплицирует автор этот главный, давший название роману, образ. Но это старо, как мир! Люди мечтают о Рае, с первого момента своего появления на Земле. Иное у Кортасара возникает, когда он оговаривает, что это за сообщество желаний: это «...колония, поселение, угол на земле, где можно, наконец, разбить последнюю палатку, и выйти ночью подставить ветру лицо, омытое временем, и слиться с миром, с Великим Безумием, с Грандиозной чушью (примечательно, что это все – с больших букв – Д.Д.), устремиться к кристаллизации желания, на встречу с ним» (с.213.). Давайте вглядимся в то, какой тернистый путь предлагается читателю-соучастнику: «единственный путь к сообществу не мог быть таким, как этот мир..., надо бросится на землю, как Эмануэль, и оттуда, из кучи навоза, смотреть на мир через дырку в заднице... Камешек, запущенный ботинком, должен пройти через дырку-глаз, и тогда все клеточки – от Земли до Неба – раскроются и лабиринт распадется...» (с.227). Причем, Эмануэль здесь – это бродяжка, которую Оливейра ассоциирует с Великой Матерью, попираемой пьяной солдатней, растерзанной и к тому же «принимающей поругание точно последний дар, перед тем как скатиться в забвение» (с.220.). Где же новизна и какое наслаждение от нее? Созданное Кортасаром вторит уже известным образам Рая, тесных врат и Ада. И дело не только в том, что нам предлагается в качестве особого революционного подвига выхода за пределы канонического, подвига творческого прорыва – весьма сомнительная замена библейского «верблюжьего ушка» или латинского «per aspera ad astra» на дырку в теле, на дырку-глаз. Но самое безответственное – это, конечно, подстановка образа Ада и пути в него на место Райской цели. Да и чисто в творческом плане – это полный провал, ибо извратить бесконечно легче, чем превзойти. Фрагментация и перемешивание кусочков этого зловещего образа, который, будучи выписан более традиционным дискурсом, сам по себе не так уж много найдет читателей, работает на то, что в сознание читателя эти «мутационные инноваторы» поступают порционно, как правило, не зацепив охранную сигнализацию.

Функцию усугубления разрозненности кусков играет еще один герой-маска: писатель Морелли. Под этой маской Кортасар прячет авторское самообнаружение, которое вмешивается в течение романа, и комментирует и смакует все воплощенные в тексте нововведения и самое себя. Но интересно то, что поиски новой литературы у этого героя аналогичны тому, как Оливейра искал Сообщество желаний. Все традиционное

Морелли предает анафеме, «ужасающему харакири». После чего все должно идти «к новому порядку, безо всяких гарантий, однако в конце всегда бывала ниточка, протянутая куда-то туда, выходящая за пределы книги, нацеленная на некое «возможно», на некое «может быть», на некое «как знать», которая внезапно подвергала в подвешенное состояние каменно-застывшее представление о произведении» (с.506). Таким образом, маска Морелли рассчитана на переключение читательского внимания с образа на письмо и на сам процесс разрушения традиционного дискурса. Но это очередной зов в никуда, путь к которому – эта та же дыра-глаз, и называется он «устремление к харакири». Можно считать попыткой уйти от провала то, что автор прикрывается насмешкой над читателем-самкой и, наоборот, любуется читателем-соучастником: «Именно это приводило в отчаяние Перико Ромеро, человека, нуждавшегося в точности, заставляло дрожать от наслаждения Оливейру, подстегивало воображение Этьена, а Мага пускалась танцевать босой, держа в каждой руке по артишоку» (с.506). И, конечно же, Кортасар не устоял против древнего шаблона всех революций, войн, диктатур и великих походов, впадая в самый примитив высокопарных слов, когда разрушение мотивируется некой «великой целью». Так, о творчестве Морелли, утверждается, что из него явствовало, «сколь глубоко прогнил мир», его «лживость, которую он изобличал, и что он нападает на него во имя созидания, а не ради разрушения» (с.507).

Третьей маской автора является пояс астероидов из разрозненных цитат. Не представляет особого труда заметить, что и они выполняют те же функции, что и первые две. Они фрагментируют, обвиняют в диктаторстве и непригодности традицию, показывают, что мир идет не туда, выражают восхищение автора перед любым, чаще всего сомнительным, новым мышлением и своим выходом за предел, за рамки обыденности. И, конечно же, предлагают дорогу в никуда.

Таким образом, стоит задуматься, плодотворно ли достижение нового любой ценой. Нельзя сказать, что человечество когда-нибудь стояло на месте. Но всегда существовало два типа разрушения канонов. А именно, разумеется, любая деформализация движется через разрушение устоявшихся структур: разрывание связей, фрагментацию, перестановку элементов. Но, следует помнить, что этот процесс всегда содержит в себе бифуркацию: приводит либо к превращению, либо к аннигиляции, самой коварной формой которой является мутация. Свобода может принадлежать только превращению, ибо для того, чтобы быть свободным, первоначально необходимо существовать. Ставя себе целью свободу от тоталитарности различных дискурсов, постмодернизм проповедует смерть автора, смерть текста, смерть героя и, в конце концов, – смерть читателя. Свободой называется тупик, несуществование. Вряд ли это лучший способ выхода за предел.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. – М.: Intrada, 1999.

2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994.

3. Батай Ж. Литература и зло // Батай Ж. Теория религии. – Мн.: Современный литератор, 2000.

4. Титаренко А. Классическая этика Абсолюта // Лосский Н.О. Условия абсолютного добра. – М.: Политиздат, 1991.

5. См.: Гиренок Ф.И. Ускользающее бытие. – М.: ИФРАН, 1994.

6. Кортасар Х. Собрание сочинений: В 4 т. – Т.II. – СПб: Северо-запад, 1992. Далее ссылки на это издание будут даваться в тексте, страницы указываются в скобках.

7. Кортасар Х. Беседы с Эвелин Пикон Гарфилд. Фрагменты книги // Иностранная литература. – 2001. – № 6.

Å.Â.Àáðàì îâñêèõ *(Ñàìàðà)*

ÎÑÎÁÅÍÍÎÑÒÈ ÊÐÅÀÒÈÂÍÎÉ ÐÅÖÅÏÖÈÈ ÍÅÇÀÂÅÐØÅÍÍÛÕ ÏÓØÊÈÍÑÊÈÕ ÎÒÐÛÂÊÎÂ Ã. ÑÀÏÃÈÐÎÌ («×ÅÐÍÎÂÈÊÈ ÏÓØÊÈÍÀ»)

Незавершенный текст является уникальным явлением, поскольку любой его элемент может прочитываться как возможная подсказка читателю на завершение, развитие сюжета, выявление авторской позиции. Горизонт ожидания незавершенного текста, каждая строка которого просится в новый текст, предполагает творческое прочтение читателем. Типологическая универсальность незавершенного наследия Пушкина определила формирование культурной «матрицы», способной вместить в себя любые художественные миры. Особенно значимым такой текст становится для «внутрицеховых» отношений, когда творческий читатель – писатель, поэт, литературный критик, испытывая «страх влияния» (термин Х.Блума [1]) по отношению к гениальному предшественнику, вступает в сотворчество с ним.

Именно этим обусловлено функционирование незавершенных текстов Пушкина в литературе XIX и XX веков – это попытки расшифровать пушкинский код. Причем приемы сотворчества многообразны: от попыток дописать пушкинский сюжет по-своему, осмыслить на новом историческом материале или попытаться реконструировать интенцию автора. Среди известных фактов сотворчества в прозе – креативная рецепция пушкинских отрывков «Криспин приезжает в губернию» Н.В.Гоголем («Ревизор» и «Мертвые души»), «История села Горюхина» М.Е.Салтыковым –

Щедриным («История одного города»), «Гости съезжались на дачу» Л.Н.Толстым («Анна Каренина»). Это факты так называемого генетического родства, то есть те, которые подтверждаются автопризнаниями или воспоминаниями современников и отражены в дневниках, письмах, мемуарной литературе. Если говорить о драматургических опытах, то целый «взрыв» дописываний породила лирическая драма Пушкина «Русалка» (Д.П.Зуев [2], А.Ф.Вельтман [3], Е.Ф.Корш, А.Крутогоров (Антон Штукенберг) [4], «И.О.П.» («Исполнитель Обязанностей Пушкина» – А.Ф.Богданов) [5], В.Набоков [6], В.Рецептер [7]). Лирические продолжения пушкинских набросков мы встречаем в творчестве А.Майкова [8, с.285], С.Головачевского [9], М.Славинского [10], В.Брюсова [11], В.Ходасевича [12, с.307], Г.Шенгели [13].

Устойчивый интерес к дописыванию пушкинских произведений писателями и поэтами сродни литературоведческому дискурсу, направленному на реконструкцию того или иного авторского замысла. При воссоздании незавершенного текста срабатывают основные механизмы художественного восприятия, такие, как: актуализация, идентификация, синестезия, ассоциация, рецепционное ожидание (стилистическое настраивание и жанровая ориентированность) [14]. Эстетический опыт формируется именно благодаря наличию в тексте «участков неопределенности» или «пустых мест». Изер [15] составляет целый каталог условий и приемов, порождающих в тексте «пустые места». Это нарушения в структуре интенциональных коррелятов фраз, различные приемы врезки, монтажа и композиции текста, комментарии рассказчика, которые как бы растворяют перспективы рассказанной истории, предоставляя читателю широкий спектр самостоятельных оценок и суждений относительно исхода той или иной ситуации в повествовании. Механизмы креативной рецепции направлены на восполнение, реконструкцию этих «пустот».

Цель нашей статьи – выявить особенности функционирования пушкинских незавершенных текстов в творческой мастерской Г.Сапгира («Черновики Пушкина»).

В.Кривулин назвал Сапгира, обратившегося к пушкинским текстам, «неоклассиком, отважившимся перебелить черновики Пушкина» [16]. Сам Г.Сапгир в предисловии «Несколько слов к черновикам Пушкина» так объясняет попытку обращения к черновым редакциям поэта: «И мне страстно захотелось последовать за мыслью гения. (...) Нет, не состязаться, а скорее поучиться и проследить за всеми ходами и поворотами его творческой мысли. Попробовать вообразить, что могло бы получиться, если бы... «Если» – это слово будит воображение. Конечно, получается лишь один из возможных вариантов. Окончательное не существует, но поскольку его линии уже давно очерчены во времени воображением и традицией, можно считать, что оно есть. И вот – угадал, попал в «десятку», так могло быть. Чувство такое, что мрамор потеплел под рукой» [17].

Г.Сапгир пытается постичь замысел Пушкина через повторение его эстетического опыта, поэтому пробует себя в разных ипостасях творческого читателя. Он выступает и как *поэт*, и как *прозаик*, и как *литературный критик*.

Структура «Черновиков Пушкина» представляет собой микромодель художественного мира поэта в представлении Сапгира, опирающегося на мифологические установки читательских ожиданий. Композиционно книга делится на три части: I – «Стихи»; II – «Музыка»; III – «Смесь».

Основной принцип Сапгира – игра, обнажение механизмов, скреп творческого процесса. И Сапгир, сам играя с этой реальностью, постоянно вовлекает в нее читателя. К вариантам работы с лирическими набросками Пушкина в лаборатории Сапгира (раздел «Стихи») можно отнести следующие:

1. Реконструкция текста по нескольким строчкам («Из Катулла», «Улыбка уст, улыбка взоров», «Кюхельбекеру», «И я бы мог как шут на», «Взятие Осман-города», «Черновик – воссозданный», «Надпись на фонтане»). Один из способов, актуализируемых Сапгиром в данном разделе, рождение нового текста благодаря реконструкции поэтического языка Пушкина на уровне автореминисценций тем, сюжетов, лексики, звуковых и ритмических рядов, характера рифмовки, синтаксиса («Из Катулла»).

Еще один путь к расшифровке пушкинской строки – рисунок, который становится маркером авторского замысла. Так, строчка «И я бы мог как шут» [18] становится толчком к трем вариантам «завершения». В первом строчка прочитывается – «как шут на святки» [19], во втором – «как мрачный шут», в третьем – «как шут на праздник». Ключевым во всех трех интерпретациях оказывается слово «*шут*». Интерпретация, предложенная Сапгиром, связана с точкой зрения С.А.Венгерова, который считал, что и Пушкин мог быть повешен, как декабристы. Основания к такому предположению дают и рисунки, описанные А.Эфросом: «явственно, что строчка и рисунок связаны двойным повторением и что смысл «шута» должен заключать в себе что-то вроде сравнения предсмертных конвульсий в веревочной петле при позорной казни с вынужденным и унизительным кривлянием шута на канате перед базарной площадью» [20, с.360]. Сапгир обращает особое внимание на этот рисунок, что указано и в стихотворном комментарии к тексту: «виселицу начеркала непослушная рука», «сам себя повесил смело» (50). И в соответствии с этим в стихотворном тексте Сапгир выписывает обстановку казни: «мороз», «барабанный бой», «толпа», «петля». Во втором варианте, имеющем жанровый подзаголовок «отрывок», время меняется – действие переносится в настоящее: «Представь, за несколько минут...» (48), а затем – фиксируется как свершившийся факт – «сплясал я свой предсмертный танец». И в финале этого отрывка – горькая ирония по поводу посмертной славы поэта. На опустевшей площади появляется старуха: «И продает ей сторож лов-

кий / На счастье мой кусок веревки» (48). В третьем варианте – выход на принципиальную для Пушкина проблему взаимоотношений художника и власти, связанную и с «биографическим полем» данного текста (камер-юнкерский мундир как шутовской кафтан). В «Дневнике» от 10 мая 1834 года звучит открытый протест: «я могу быть подданным, даже рабом, – но холопом и шутом не буду и у Царя Небесного». И поворот неожиданный в этом стихотворении – «я бы мог» быть шутом, и открытая оппозиция – отказ от шутовства, несмотря на предвидение гибели: «Зане у Власти на земле / Есть много развлечений разных. / Бичи, колеса, топоры, / И гильотина и гаррота. / Все это дремлет до поры / И терпеливо ждут кого-то» (49). Таким образом, рисунок, сопровождающий этот набросок, позволяет Сапгиру реконструировать текст.

Следующий прием – включить в игру с пушкинскими произведениями читателя – очевиден в стихотворении «ЧЕРНОВИК – воссозданный». Сапгир обнажает перед читателем механизмы прежде всего своего творчества. Он так же, как и в пушкинском черновике, пропускает слова, строчки, рифмы, тем самым, заставляя читателя включиться в этот увлекательный процесс:

«Отвыкну от вина и карт
и чинных
Мой поседелый бакенбард
в гостиных» (53).

2. *Антитетическое дополнение* – полемика с пушкинским текстом, открытая игра с ним («Элегия» – «В беспечных радостях, в живом очарованьи», «Анне Н.Вульф», «Символы верности любя», «О сколько нам открытий чудных»). Перед нами пародийное, ироническое прочтение пушкинских набросков. Последняя фраза заставляет иначе переосмыслить весь текст. В «Элегии» само жанровое определение настраивает читательское ожидание на раздумья, лирические размышления. Последняя строчка разрушает заданный тон, активно втягивая в игру: «*В беспечных радостях, в живом очарованьи, / О дни весны моей, вы скоро утекли. / Теките медленней в моем очарованьи, /* О дни весны моей подобием сопли» (32).

В указанных произведениях слышится как авторская ирония по поводу фривольного характера ранней лирики Пушкина («Играй, прелестное дитя»), так и самоирония. Автор постоянно сомневается, спрашивает, советуется, ведет диалог с читателем и самим собой: «И вот сейчас не знаю, кстати ль / Таинственный набросок твой / Продлить онегинской строфой?» («О сколько нам открытий чудных», 68). Так, после стихотворения «Ты ищешь дальнего меж нами, / Твой темный взор уныл и жгуч, / *Так* на послание *слезами* / *Пылая капает сургуч*». (3) дается авторский комментарий: «Какая смелость!» – мог бы воскликнуть Пушкин, если бы завершил это стихотворение» (3).

3. *Дописывание заявленного в пушкинском наброске сюжета* («Царский арап», «Играй, прелестное дитя», «Баллара», «Шотландская песня»).

«Царский арап» – отрывок, стилизованный под народную песню, на уровне сюжета тесно смыкается с первым серьезным опытом Пушкина в прозе – историческим романом «Арап Петра Великого». В текст включены основные перипетии: сватовство Петром I дочери боярина Гаврилы Афанасьевича Ржевского; недовольство и страх всех домашних по поводу «черного жениха» (несмотря на расхваливание товара – «Он в Париже был, там лягушку съел!» (37); тайная любовь Дуняши (имя изменено, вместо Наташи). Предсказание карлицы о том, что «дети пойдут, арапчат родишь» (38) опровергается последними строчками: «Только вышло все не по сказанному, / Не по сказанному, не по-писанному» (38). При этом сохраняется и незавершенность «Арапа», поскольку не реализована сюжетная пружина о рождении у Наташи белого ребенка (см. черный ребенок у Леноры).

«Баллара» («Ночь тиха, в небесном поле...»). Кроме Сапгира попытки завершить сюжет, начатый в наброске «В голубом эфира поле» делались А.Майковым, С.Головачевским, В.Ходасевичем, М.Фроманом. Вообще история дописывания этого отрывка в конечном итоге выливается в полемику литературоведов. Так, наиболее приблизился к пушкинскому прочтению Г.Шенгели, связавший источник пушкинского сюжета с поэмой Байрона «Марино Фальери», в отличие от Ходасевича, который ориентировался на новеллу Гофмана «Дож и догаресса». Очевидно, что при дописывании этого отрывка Сапгир следует за интерпретацией Шенгели и опирается на текст, восстановленный Т.Цявловской после открытия в 1951 году чернового автографа О.Э.Богдановой [21]. Соответственно добавляется строфа: «Воздух полн дыханьем лавра...» (60).

Значимой у Сапгира становится жанровая ориентация – «баллара» (ит. ballare – танцевать) – танцевальная песня, что выносится в заголовок (см. у Ходасевича «Романс»). Уже здесь чувствуется авторская ирония. Сапгир смещает акценты, и вместо воссоздания психологической ситуации (месть дожа за неверность жены; отношения дожа, догарессы, патриция), пытается увлечь читателя звуковой игрой (ассонансы и аллитерации), передающей особый колорит Венеции, страстность характеров. Так что казнь обидчика кажется вполне оправданной (исходящей из банальности сюжетной ситуации): «по ступеням с гулким стуком покатилась голова» (144). Кстати это единственный вариант дописывания данного отрывка с кровавой развязкой. В стихотворении сохраняется кольцевая композиция, как и во всех упомянутых вариантах продолжения: «Ночь тиха. В небесном поле / Гаснет Веспер золотой» (61). Глагол «гаснет» в этих повторяющихся строках указывает на исчерпанность данной сюжетной ситуации (угасшие чувства догарессы, удовлетворенная месть дожа).

4. *Вставка отсутствующих рифм, строчек в почти завершенном тексте* («Когда так нежно, так сердечно», «Два чувства дивно близки нам»).

В стихотворении «Два чувства дивно близки нам» при добавлении двух слов – исчезают целые строчки, в этом тонкое наблюдение о хрупкости и в каком-то смысле завершенности даже незаконченного на композиционном уровне текста [22]. Это стихотворение сопровождается у Сапгира литературоведческим комментарием – «Я дописал, пожав плечами, / Недостающие слова / И тут заметил, что вначале / Слова исчезли – сразу два. / Теперь боюсь, что если снова / Восстановить их на листке, / Вдруг не окажется ни слова / На пушкинском черновике» (59). Рефлексия по поводу предпринятой дерзкой попытки проникнуть в творческую лабораторию поэта.

Литературоведческий дискурс в «Черновиках Пушкина» ориентирован на посвященного читателя. В первой части на уровне лирических отступлений (без курсива) Сапгир представляет стихотворное описание черновика, содержащее показ эволюции творческой манеры Пушкина через фиксацию почерка, рисунков, маргиналий, запечатленных на рукописных листах. Сапгир выделяет следующие основные этапы становления повествовательной манеры Пушкина:

1	2	3
Почерк юношеский круглый, Завитушки то и дело, Стиль античных дортуаров, Сквозь стихи темнеет сад... Там сидел я ночью белой На скамейке опустелой, Там на пустоши в тумане Те дубы еще стоят. (22)	Ты куда стремишься, почерк Упоительный и хлесткий? Всюду вымарки – досада, Все зачеркнуто подряд. Нарисована все та же С гладкой греческой прической И мужской брезгливый профиль, Только что не говорят. (30)	П заглавное с плюмажем, Флеши, бреши и редуты. И теснясь, сбиваясь, скачут Через поле напрямик. Под огнем ложатся строки, Поворачивают круто. Весь кипит, как поле битвы, И дымится черновик. (42)

4	5	6
Справа – рукопись «Полтава», Слева, ну совсем не дело, Виселицу начеркала Непослушная рука. А вверху наглядно, крупно: Сам себя повесил смело С неизвестным совокупно На листке черновика. (50)	У Онегина в бюваре Позабыт листок почтовый: Цифры, хвостики, крючочки Не разгаданы досель. И – цветок на обороте Бледно-желтый и лиловый, Из Тригорского, наверно, Это память – акварель. (56)	Четвертушка грубой синей Нелинованной бумаги. Нарисована Психея, Окриленные плеча. Блеклый номер. После смерти Опечатали бумаги, Отчего остался с краю Красный оттиск сургуча. (64)

1, 2 – поиск своего почерка, своего стиля. Деталь – «завитушки то и дело» противопоставлена ключевой фразе второго описания черновика – «все зачеркнуто подряд». Первый этап – подражание; второй – тенденция к сближению процесса творчества с состоянием наваждения и одержимости. 3 – черновик как поле битвы, стихийность, врывающаяся в

творческий процесс («дымится черновик»). 4 – творчество как самоубийство, опасная игра. 5 – пресловутые материальные подсчеты («цифры, хвостики, крючочки»); 6 – итог – «красный оттиск сургуча», метафора несвободы. Вдохновение принадлежало поэту, после смерти – трагическая судьба его рукописей. Таким образом, Сапгир представляет основные этапы творчества Пушкина: от легкости, беззаботности к осознанию трагедийности своего положения как профессионального поэта.

В «Опусах» Сапгир обращается к двум модификациям отрывков Пушкина, тем, которые являются началом произведения – «Русалка», «Надинька»; «Записки молодого человека»; «Участь моя решена»; и представляют собой почти завершенное произведение – «Египетские ночи». Курсивные выделения в этом разделе пропадают, поскольку перед нами только пушкинский текст. В основе креативной рецепции – выстраивание из пушкинских черновиков собственного произведения (выбор тех вариантов, из которых рождается новый текст). И продолжение, стыковка фраз представлена как медитация, попытка на интуитивном уровне проникнуть в авторский замысел.

Таким образом, в основе «Черновиков» Сапгира пушкинская концепция творчества. Цель искусства – сотворение новой художественной реальности путем игры. Роль вдохновения как смыслообразующего стержня всей книги, отсюда и конструкция, обнажение скреп творческого процесса, реконструкция самого процесса творчества.

Главный герой – творческий читатель, постигающий замысел Пушкина через повторение его эстетического опыта. Он примеряет различные маски: поэта, который, с одной стороны, как образцовый ученик испытывает «страх влияния» Пушкина, а с другой, пытается творчески переосмыслить и воплотить пушкинский замысел; литературоведа, который ориентируется на посвященного читателя, вводя его в творческую лабораторию гения. Весь художественный мир Пушкина представлен Сапгиром как большой черновик с многочисленными набросками тем, сюжетов, образов и принципиальной установкой на открытость, незавершенность, провоцирующей посвященных читателей на сотворчество.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург, 1998.

2. Подделка «Русалки» Пушкина. Сборник статей и заметок. – Спб.: Изд-во А.С.Суворина, 1900.

3. Долгов С.А. Ф.Вельтман и его план окончания «Русалки» Пушкина // Московские ведомости. – 1897. – 30 марта.

4. Осенние листья. Собр. стихотворений Антония Крутогорова. – СПб, 1866. – С.119–142.

5. Продолжение и окончание драмы Пушкина «Русалка» (Сцены шестая, седьмая. Восьмая, девятая, десятая, одиннадцатая. Сочинение И.О.П.). – М., 1877.

6. Венок Пушкину: Из поэзии первой русской эмиграции. – М., 1994. – С.272–276.

7. Рецептер Вл., Шемякин Мих. Возвращение пушкинской русалки. – СПб, 1998.

8. Майков А.Н. Старый дож // Майков А.Н. Избранные произведения. – Л., 1977.

9. Головачевский С. Мене текел парес. Стихотворения. – М., 1906. – С.31–34.

10. Славинский М. Догаресса // Север. – 1896. – № 29. – С.998–999.

11. Брюсов В. Египетские ночи. Поэма в 6-ти гл. (обработка и окончание повести Пушкина) // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1974. – Т.3. – С.438–457.

12. Ходасевич В. Романс // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. – Т.1. – М.: Согласие, 1996.

13. Шенгели Г. «В голубом эфира поле...» // Шенгели Г. Иноходец. Собрание стихов. – М.: Совпадение, 1997.

14. Grimm G. Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie, mit Analysen u. Bibliographie. München, 1977.

15. Iser W. Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz. 1970.

16. Кривулин В. Голос и пауза Г.Сапгира // НЛО. – 2000. – № 41.

17. Сапгир Г. Черновики Пушкина (неизданное и найденное). – М.: Моск. гос. музей В.Сидура, 1995. Вып. 17. Эта книга является продолжением предыдущего издания, в каком-то смысле дополнением и комментарием к нему.

18. См. историю этого наброска в ст. Лотман Л.М. «И я бы мог, как шут» // Временник пушкинской комиссии. 1978. – Л.: Наука, 1981. – С.46–59.

19. Сапгир Г. Черновики Пушкина. – М.: Раритет, 1992. Экз. №87. В дальнейшем цитируется по этому изданию с указанием номера страницы.

20. Эфрос А. Рисунки поэта. 2-е изд. – М., 1933.

21. См. более подробно историю открытия и реконструкции пушкинского наброска: Вновь найденный автограф Пушкина «В голубом эфира поле» (Публикация Т.Цявловской). // Литературное наследство. – Т.58. – С.279– 286. А также: Лернер Н. Стихи Пушкина о Марино Фальери // Русский библиофил. – 1913. – № 2. – С.25–31; Оксман Ю. К вопросу о дате стихов Пушкина о старом доже и догарессе молодой // Русский библиофил. – 1913. – № 3. – С.92.

22. См. указание на это в ст. Орлицкий Ю.Б. Послесловие // Сапгир Г. Летящий и спящий. Рассказы в прозе и стихах. – М., 1997. – С.331–341.

Ô.Å.×åíóøà *(Ì îëäîâà)*

ÏÅÐÑÏÅÊÒÈÂÛ ×ÈÒÀÒÅËß Â ÑÎÂÐÅÌÅÍÍÎÌ ÐÎÌÀÍÅ

Касаясь гетеродоксного романа, Р-М.Альбере отмечал, что данный роман в отличие от традиционного романа, в котором реальность уже упорядочена и развернута на единственно логическом плане, представляет всю полноту реальности. Обозначая эту реальность, преобразуя ее в текущую историю, которую можно легко понять ввиду ее невыраженной условности, означало бы «фальсифицировать» ее в связи с новыми тенденциями романа [1]. Читателя приглашают «искать различные, более или

менее логичные и вероятные отношения среди всей совокупности, которая ему предоставлена: в жизни он вынужден делать то же самое. Таким образом, читатель призван к участию в произведении. Следовательно, пассивная фигура традиционного, эмпирического читателя, использующего текст как «упаковку» для собственных пожеланий, происходящих вне текста или которые текст случайно побудил у читателя, была заменена на читателя-сообщника, сотрудничающего с автором и реализующего тот аналитический синтез, который текст перестал ему предоставлять [2]. Читатель «преобразован в активного участника литературного творчества», а наша эпоха стала «эпохой читателя» [3, с.20], «читателя-образца», которого текст не только подразумевает как сотрудника, но и ищет его, чтобы создать для себя, как это происходит в романе Дж.Барта «Floating Opera», где автор-повествователь хочет построить «плавучий театр» с одним единственным трапом, на котором будут играть не переставая одну и ту же пьесу. Паром никогда не причалил бы к берегу, его всегда будет качать волна прилива и отлива, а зрители стояли бы вдоль обоих берегов залива. Они смогли бы принять участие в происходящем, пока паром проходит мимо них, и вынуждены будут ждать нового прилива, чтобы смогли захватить другой кусок, если будут стоять на том же месте. Для восполнения пустот они будут вынуждены либо использовать свое воображение, либо спросить более внимательных соседей или послушать разносимые вверх и вниз слова [5].

Из дихотомии читатель-образец и эмпирический читатель, первый не всегда будет явно присутствовать в тексте и, скорее всего, по этой же причине не нашел бы себе места в традиционной литературной критике. Эта «фигура» читателя-образца, с некоторыми уточнениями, появляется в географии западной критики как «вовлеченный читатель», «абстрактный читатель», «виртуальный читатель», «метачитатель», «адресат» и др. [4].

Французские теоретики Ж.Принц [6, с.168–190] и Ж.Женетт [7] касаясь термина адресат (фр. – narrataire) особо отмечали его функции, которые заключаются в обеспечении связей между повествователем и читателем; оказании помощи при уточнении рамок повествования; характеристике повествующего; выявлении некоторых тем таким образом, чтобы сделать интригу прогрессирующей; возможности стать носителем морали произведения. Более того, адресат является скрытым критиком произведения, стимулом и судьей авторского замысла. Таким образом, автор, создавая свое произведение, старается обеспечить и предвосхищать пожелания «избранного» читателя – адресата.

Автора произведения можно разделить на создателя (или демиурга) и повествующего, тогда так читателя можно разделить на реального читателя (эмпирического) и адресата. Следовательно, между повествующим и адресатом существует взаимная, симметричная связь. Это две комплементарные фигуры.

В своей работе «Figures III», Ж.Женетт обозначает два типа адресатов. Первый – это адресат «intradiegetique» (то есть, находящийся внутри повествования). Он может быть персонажем произведения или персонажем чтения. Второй тип – адресат «extradiegetique» (находящийся вне рамок повествования). Он не является персонажем произведения, это абстрактная фигура определяемого текстом адресата.

Каковы же «обозначения», которые помогли бы найти адресата в тексте?

Во-первых, адресата можно найти по ситуации, когда повествующий обращается напрямую к избранному читателю, установив, таким образом, самое тесное, интимное расстояние между ними. Известны ставшие знаменитыми слова «любимый читатель», «дорогой читатель», или еще проще «читатель», а также технические средства, используемые для выражения этой интимности: краткие обращения, собеседования с вовлеченным в повествовании читателем. Это приводит к категорическому исключению большинства: повествующий обращается к узкому кругу личностей с одинаковой структурой восприятия. Один такой пример можно найти в романе В.Василаке «Сказка про белого бычка»: «Читатель! Кто, о Боже, тот сумасшедший, что пишет ночью письмо в редакцию? Кем является тот, кто пишет любовное письмо прямо у ворот любимой!»

Адресата можно идентифицировать и с конкретным персонажем произведения, к которому обращается повествующий, как, например, в романе Д.Р.Попеску «Царская охота», когда главный герой Никанор исповедуется в случившемся некогда своему другу, прокурору Тикэ Дунаринцу, адресату, или как в романе В.Бешлягэ «Прерванный полет», когда Исай-отец образно обращается к своему сыну Исаю. Адресат этих романов, несмотря на свою пассивную роль в тексте, однозначно пытается ассимилировать замысел повествующего, придавая ему при этом полное раскрытие.

Адресата можно узнать и в устных формах второго лица. Вот некоторые примеры: «Впервые я встретил его, признаюсь, в одном ресторане. В общем, не имеет значения, где я его встретил, потому что встретил бы я его обязательно. Я искал его, а место не имеет никакого значения...

Вы догадались, наверное, что он должен стать героем, и я незамедлительно приступаю к подтверждению Вашей догадки» (А.Бусуйок «Один перед лицом любви»).

«В тот миг, когда он почувствовал землю под ногами, он понял, что его никто не ждет. Никто, слышите?» (С.Сака «Ватерлиния»).

Такой тип обращения придает правдивость произведению.

Адресат присутствует в первом лице, как, например, в следующем фрагменте того же произведения:

«Конечно, рано или поздно, когда-нибудь, все прояснится...Другими словами судьба, этот горько-сладкий яд-мед, из которого нам дано испить между теми двумя остановками».

«Да, две – рождение и смерть»

Адресата можно представить или найти и в романах с диалоговой структурой, в которых персонажи превращаются из повествующих в адресатов и наоборот.

В романе Л.Истрати «Погоня за ветром», слова автора-повествователя дискредитируются Никэ – персонажем-адресатом, который пробует полемизировать с автором, превращаясь из адресата в повествующего:

«– Автор, дочь Розы ходит бедно одетой, но между тем спекулирует шмотками из Израиля...

– И что ты хочешь этим сказать?

– Не знаю.

– Если не знаешь, лучше молчи. Я автор, и я знаю, о чем надо писать, а о чем молчать. По твоей вине артистичная атмосфера исчезает как туман, пронзенный солнцем.

– Если артистичная атмосфера не что иное, как туман, пусть исчезнет. Ты такая же писательница, как я священник».

К этой же категории повествования относится и адресат некоторых писем, которые совпадают с самим текстом произведения, как, например, в романе М.Чобану «Свидетели».

Поскольку как внутри- и внетекстовый повествователь так и внутри- и внетекстовый адресат находятся в комплементарных, взаимозависимых отношениях, они созданы вместе с текстом и имеют ту свободу, которую он им предоставляет. Следовательно, в тексте они существуют наряду с повествовательными техниками, используемыми автором, и их следует анализировать вместе с этими техниками.

Ñïèñîê ëèòåðàòóðû

1. Alberes R.M. Histoire du roman moderne. – Paris, 1967.
2. Eco U. Lector in fabula. – Milano, 1979.
3. Castellet J.M. La hora del lector. – Barcelona, 1957.
4. Подробнее смотри нижеследующие источники: Lintvelt J. Essai de tipologie narrative: le point de vue. – Paris, 1981; Booth W. The Retoric of Fiction. – Chicago, 1961; Iser W. The Implead Reader, Baltimore, 1974.
5. Barth J. Floating Opera. – New York, 1988.
6. Prince G. Introduction a l‘etude du narrataire // Poetique, 14, 1973.
7. Genette G. Figures III. – Paris, 1972.

Ñ Î ÄÅÐÆÀ Í ÈÅ

Ю.Б.Орлицкий (Москва)
АНТИЧНЫЕ ОТГОЛОСКИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ).....3

В.С.Баевский (Смоленск)
ФОНД 45 В ОР ИРЛИ (ПД) РАН.....12

И.А.Кротенко (Тбилиси)
К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ПИСАТЕЛЯ (ТИП) В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ.....26

Т.Б.Бонч-Осмоловская (Москва)
НЕКОТОРЫЕ МЕТОДЫ СОЗДАНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ПРЕДЛОЖЕННЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЕМ УЛИПО.....31

Т.Е.Автухович (Гродно)
РИТОРИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЯ.....36

Э.М.Береговская (Смоленск)
ПАРНЫЕ РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ.....42

Л.Ф.Луцевич (Варшава)
ПЕРВЫЙ ПСАЛОМ В ПЕРЕЛОЖЕНИИ М.В. ЛОМОНОСОВА.....50

В.С.Баевский (Смоленск)
ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ, СЕМИОТИЧЕСКОЕ, МАТЕМАТИЧЕСКОЕ КОМПЬЮТЕРНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ПОЭТИКЕ.....56

І.В. Жук (Гродна)
МЕТРЫКА І МЕТРАДЫНАМІКА: ДА ПЫТАННЯ АБ РЫТМАВЫМ ІСНАВАННІ ПРАЗАІЧНАГА ТЭКСТУ.....63

А.С.Смирнов (Гродно)
ПАРАТЕКСТ И АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ.....69

С.Я.Гончарова-Грабовская (Минск)
ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ КОМЕДИИ-ПАМФЛЕТА В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА XX ВЕКА.....74

И.С.Скоропанова (Минск)
АСТРУКТУРИРОВАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКИХ ПОСТМОДЕРНИСТОВ.....82

М.В. Волощук, В.М. Волощук (Гродно)
ГРЕЦЬКИЙ РОМАН –ПЕРШІ КРОКИ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ.....87

А.З.Цисык (Минск)
ЭТИКА И ФИЛОСОФИЯ ВИНА В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ.....90

О.Г.Прокопчук (Минск)
ЗАГАДКА КАК ОСОБЫЙ СЛУЧАЙ ОБРАЗНОГО СЛОВА
В ВИЗАНТИЙСКОМ ТРАКТАТЕ ГЕОРГИЯ ХИРОВОСКА
«О ПОЭТИЧЕСКИХ ТРОПАХ» (VI в.).....93

Г.А.Кечко (Гродна)
АНТЫЧНЫЯ МАТЫВЫ Ў БЕЛАРУСКА-ЛІТОЎСКІМ ЛЕТАПІСАННІ
XVI СТАГОДДЗЯ.....97

В.А.Коротельщикова (Гродно)
АНТИЧНАЯ И СРЕДНЕВЕКОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ
В ЛИРИКЕ А.С.ПУШКИНА.....101

Н.С.Костенок (Гомель)
БИБЛЕЙСКИЙ ПЛАСТ «МАЛЫХ ПРОРОЧЕСКИХ КНИГ»У. БЛЕЙКА.....105

К.І.Лецка (Гродна)
РОДНАСНЫЯ РАМАНТЫЗМУ ТЭНДЭНЦЫІ
Ў ЛАЦІНАМОЎНЫХ ПАЭМАХ ЯНА ВІСЛІЦКАГА
І ЯНА РАДВАНА: ТЫПАЛАГІЧНЫ АСПЕКТ.....107

Т.В.Федосеева (Минск)
ОБРАЗ ПАНДОРЫ В ТРАГЕДИИ ВЯЧ. ИВАНОВА «ПРОМЕТЕЙ».....118

Л.Н.Гарданова (Гродно)
АНТИЧНАЯ КУЛЬТУРА В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ
ЯРОСЛАВА ИВАШКЕВИЧА.....121

Т.В.Данилович (Минск)
НОВОЗАВЕТНАЯ ТЕМА ОТРЕЧЕНИЯ И РАСКАЯНИЯ В
ПОЭТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ А.А.ТАРКОВСКОГО.....126

Г.Ч.Мазько (Гродна)
РЭЛІГІЙНАЯ СІМВОЛІКА Ў РАМАНЕ У. КАРАТКЕВІЧА
«ХРЫСТОС ПРЫЗЯМЛІЎСЯ Ў ГАРОДНІ».....130

Ю.А.Сединина (Минск)
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АНТИЧНОЙ МОДЕЛИ ЗАГРОБНОГО МИРА
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ.....135

А.А.Скакун (Санкт-Петербург)
АПУЛЕЙ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНТЕРПРЕТАТОР
ОДНОГО ТРАДИЦИОННОГО СЮЖЕТА.....139

Барбара Боголэмбска (Лодзь)
ПОЛЬСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ РИТОРИКИ
И ЕЕ ПРАКТИЧЕСКОГО ПРИМЕНЕНИЯ.....146

И.Б.Кравчук (Гродно)
ИССЛЕДОВАНИЕ СЛАВЯНСКИХ ЛАТИНОЯЗЫЧНЫХ
РИТОРИК В СОВРЕМЕННОЙ НАУКЕ: ОСНОВНЫЕ
ДОСТИЖЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ.....155

Г.Н.Ермоленко (Смоленск)
СТРУКТУРА СЮЖЕТА ЛИРИЧЕСКИХ МИНИАТЮР
И.А. БУНИНА «ЧАСОВНЯ» И «В АЛЬПАХ».....160

Т.Н.Кошик (Брест)
СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДИЛОГИИ И.С. ШМЕЛЕВА
«БОГОМОЛЬЕ» И «ЛЕТО ГОСПОДНЕ».....165

М.Н.Холодкова (Москва)
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Е.ШВАРЦА..... 168

О.Б.Золотухина (Минск)
ГЕРМАН ГЕССЕ И ДРЕВНИЙ ВОСТОК:
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ ИСТОКИ ПСИХОЛОГИЗМА.....173

Н.Л.Зыховская (Челябинск)
ОЛЬФАКТОРНОСТЬ КАК ФРАГМЕНТ
ПОЭТИКИ БРОДСКОГО.....179

О.Л.Калашникова (Днепропетровск)
ЦВЕТОВОЙ СИМВОЛ В ПРОЗЕ В.МАКАНИНА.....184

Г.Л.Нефагина (Минск)
ТВОРЧЕСТВО ВЛАДИМИРА КАЗАКОВА
ВОССТАНОВЛЕНИЕ АВАНГАРДНЫХ ТРАДИЦИЙ.....190

Л.И.Ромащенко (Черкассы)
ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ СИНКРЕТИЗМ
КАК ОТЛИЧИТЕЛЬНАЯ ЧЕРТА СОВРЕМЕННОЙ
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ.....197

С.Л.Каган (Гомель)
ГЕНЕЗІС ЖАНРУ ПРАДМОВЫ
Ў СТАРАЖЫТНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ.....203

А.И.Федута (Минск)
СЛОВЕСНОСТЬ И КОММЕРЦИЯ
(ПРОБЛЕМА ЧИТАТЕЛЯ В СОЗНАНИИ О.И. СЕНКОВСКОГО).....206

М.М.Зданович (Гродно)
«ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ» ЭМИЛИИ БРОНТЕ
В ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКЕ.....217

О.А.Лавшук (Могилев)
РУССКАЯ КРИТИКА НАЧАЛА XX ВЕКА О ПОЭЗИИ
«МОЛОДОЙ ПОЛЬШИ».....221

Е.В.Снежко (Гродно)
ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ В КРИТИКЕ
КОНЦА 80–90-ых ГОДОВ.....227

Д.Т.Дудинская (Минск)
«АВТОРСКАЯ МАСКА» ПОСТМОДЕРНИЗМА
И РОМАН Х. КОРТАСАРА «ИГРА В КЛАССИКИ».....230

Е.В.Абрамовских (Самара)
ОСОБЕННОСТИ КРЕАТИВНОЙ РЕЦЕПЦИИ НЕЗАВЕРШЕННЫХ
ПУШКИНСКИХ ОТРЫВКОВ Г. САПГИРОМ
(«ЧЕРНОВИКИ ПУШКИНА»).....236

Ф.Е.Ченуша (Молдова)
ПЕРСПЕКТИВЫ ЧИТАТЕЛЯ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ.....243

ÄËß ÇÀ Ì ÅÒ Î Ê

Научное издание

ÂÇÀÈ Ì ÎÄÅÉÑÒÂÈÅ ËÈÒÅÐÀÒÓÐ Â ÌÈÐÎÂÎÌ ËÈÒÅÐÀÒÓÐÍÎÌ ÏÐÎÖÅÑÑÅ. ÏÐÎÁËÅÌÛ ÒÅÎÐÅÒÈ×ÅÑÊÎÉ È ÈÑÒÎÐÈ×ÅÑÊÎÉ ÏÎÝÒÈÊÈ

МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

В 2 частях
Часть 1

Издается в авторской редакции
Ответственный за выпуск А.А.Семак
Компьютерная верстка: Т.А.Коваленко

Сдано в набор 14.02.2003. Подписано в печать 28.03.2003.
Формат 60x84/16. Бумага офсетная №1. Печать RISO.
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 14,88. Уч.-изд. л. 18,2.
Тираж 130 экз. Заказ .

Учреждение образования «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы». ЛВ №96 от 02.12.2002.

Отпечатано на технике издательского отдела
Учреждения образования «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы».
ЛП №111 от 29.12.2002. Ул. Пушкина, 39, 230012, Гродно.