

Белорусский государственный университет
Факультет социокультурных коммуникаций
Кафедра культурологии

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Сборник научных статей

В двух частях

Часть 2

**Национальные формы художественной культуры
в процессе межкультурного взаимодействия**

Минск
«Колоград»
2016

УДК [008+316.77](082)

ББК 71я43

Н35

Рекомендовано
Советом факультета социокультурных коммуникаций БГУ
от 24 октября 2016 г.; протокол № 3

Редакционная коллегия:

*Э. А. Усовская (отв. ред.), С. Ю. Лебедев (отв. ред.), С. В. Снапковская,
Т. А. Печенёва, Г. В. Синило, М. Ю. Шода, Т. С. Супранкова, Е. К. Сельчёнок,
А. А. Мананкова*

Рецензенты:

доктор исторических наук, профессор кафедры всеобщей истории
и методики преподавания истории исторического факультета
Белорусского государственного педагогического университета
имени М. Танка (Минск, Беларусь) *И. Р. Чикалова;*
доктор филологических наук, профессор департамента Славистики
факультета гуманитарных наук Государственного университета
Акакия Церетели (Кутаиси, Грузия) *И. А. Кротенко*

Национальные культуры в межкультурной коммуника-
ции : сб. науч. ст. В 2 ч. Ч. 2. Национальные формы художе-
ственной культуры в процессе межкультурного взаимодей-
ствия / редкол.: Э. А. Усовская (отв. ред.) [и др.]. — Минск :
Колорград, 2016. — 509 с.

ISBN 978-985-7170-20-3.

В сборник вошли статьи, подготовленные по результатам выступлений на I Международной научно-практической конференции «Национальные культуры в межкультурной коммуникации», которая была проведена кафедрой культурологии факультета социокультурных коммуникаций БГУ 14–15 апреля 2016 г. В издании рассматриваются актуальные проблемы межкультурного взаимодействия в историческом, социально-педагогическом, художественном, лингвистическом и других аспектах.

Рекомендовано студентам, преподавателям и всем интересующимся проблемами межкультурного взаимодействия.

УДК [008+316.77](082)

ББК 71я43

ISBN 978-985-7170-20-3 (ч. 2)

ISBN 978-985-7170-24-1

© БГУ, 2016

© Оформление.

ЧПТУП «Колорград», 2016

Участникам
I Международной научно-практической конференции
«Национальные культуры в межкультурной коммуникации»

Уважаемые участники и гости конференции!
Дорогие друзья!

От имени Министерства образования Республики Беларусь сердечно приветствую всех участников I Международной научно-практической конференции «Национальные культуры в межкультурной коммуникации».

Символично, что этот представительный форум, в котором принимают участие более 200 ученых и специалистов из разных стран мира, проходит на базе Белорусского государственного университета в Год культуры. Наша страна всегда готова стать площадкой для диалога культур и народов.

Конференция предоставляет уникальную возможность общения в межкультурном плане, дает шанс всем участникам лучше понять друг друга, ближе познакомиться с культурой разных стран, способствует развитию позитивных научных и творческих инициатив, межкультурного диалога и толерантности.

Межкультурный диалог является важнейшим социальным механизмом сохранения духовности и нравственности в современном обществе. Культура каждого народа, история государства, система ценностей определяют гуманистическое содержание инновационной парадигмы образования в двадцать первом веке.

Стремление различных стран сформировать общее образовательное и культурное пространство, объединить интеллектуальный потенциал наций в полной мере соответствует позитивным мирным тенденциям развития образования и культуры.

Уверен, что конференция будет способствовать диалогу национальных культур в рамках мирового коммуникационного процесса, а интеграция образовательных возможностей участников, представляющих здесь разные страны, будет и в дальнейшем содействовать сохранению и обогащению историко-культурного наследия.

Желаю участникам конференции успешной работы, взаимопонимания, новых творческих находок и научных открытий! Выра-

жаю уверенность в дальнейшем плодотворном сотрудничестве на благо развития образования, науки и культуры наших государств.

Министр образования Республики Беларусь М. А. Журавков

14 апреля 2016 года

Литература как цивилизационный проект

1.

Сегодня мало кто сомневается, что мир развивается глобально; любая локальная точка роста становится результатом глобальных изменений и планируется как результат таких изменений. В мире все зависит от всех: это еще не всеобщий консенсус, но уже повестка дня.

Вместе с тем, феномен глобализма характеризуется весьма причудливой внутренней динамикой: сам глобализм вроде как есть, а глобальных идей, делающих глобализм несомненным прогрессом, — нет.

Пожалуй, отсутствие глобальных идей гуманитарного характера становится важным объединяющим фактором. Запрос на подобные гуманитарные идеи — это едва ли не главная скрепа глобализма сегодня.

Всем нужно подтверждение, что все необходимы всем; все вроде бы тянутся к единству, однако объединяющих идей пока не видно.

И это, конечно, не случайность, это вызов нашего времени. Сама природа вызова стоит того, чтобы в ней разобраться. Где глобальная мотивировка, которая позволяла бы состояться всем, как несомненному единству, и при этом реализоваться каждому?

Для разных глобальных игроков вызов имеет разную значимость; для одних он — сильный раздражитель, для других — не очень. Нас в контексте гуманитарной глобалистики будет интересовать Россия как культурная держава.

Мы согласны с теми, кто полагает, что у России нет сегодня идеи, если угодно — месседжа, который она могла бы предъявить миру. Идеи, которые пытается культивировать Россия (русский мир, русская цивилизация и т.п.), предназначены для внутреннего пользования, для себя, другим народам и цивилизациям они неинтересны или малоинтересны в качестве глобальной, сплачивающей всех идеи.

А надо ли пытаться России отыскать такую гиперидею, которая интересна была бы всем? Что ей, больше всех надо?

Парадокс заключается в том, что именно подобная гиперидея смогла бы помочь России выбраться из изоляции, заставила бы

страны и народы по-иному взглянуть на Россию. У России очень сильная, буквально глобальная мотивация стать лидером «идейным», предложить гиперидею для начала. Нет сомнений в том, что культурная элита России обречена (в хорошем смысле этого слова) поработать в указанном направлении.

Начнем с того, что, к примеру, у США — державы, претендующей на роль лидера в глобальном смысле, — такая гиперидея имеется. Она очень проста, она даже не выглядит как месседж; более того, при желании ее можно принять за обыкновенную наглость. Вот, пожалуйста: американцы убеждены, что их национальные интересы, как бы их ни понимать, соответствуют интересам абсолютно всех жителей Земли. Всё. Точка.

Эта чудовищная лож превратилась в священную мантру. Американцы врут настолько элегантно, самозабвенно и естественно, что сами давно поверили в эту чушь, у которой, между прочим, есть реальные экономические, политические, культурные аспекты. Самое интересное здесь то, что земляне, такие рассудительные в своей отдельной взятой стране, также отчего-то убеждены в их неоспоримом праве на лидерство. Америка — самая лучшая, передовая, безупречная — словом, самая-пресамая. Все хотят слышать, что говорит Америка, главная страна на Земле.

Какие еще нужны доказательства правоты Америки?

И наглость становится больше, чем наглость: в ней отчетливо различимы нотки наивной веры в собственную исключительность, веры в Америку как культурный проект. Веры в миссию Америки. Культурная легитимность очень важна для экономического лидерства.

Чтобы на голубом глазу утверждать, что «мы — самые-самые, понятно вам всем?», американцам надо регулярно предъявлять миру доказательства собственной исключительности. И доказательства эти должны быть весомыми, грубыми, зримыми. Иначе сказать — материальными.

Тут думать много не надо. Деньги (читай — доллары). Эквивалент силы, мощи, и даже добродетели. Всеобщий эквивалент. Материализованная аргументация. Аргумент у виска, с которым согласится каждый вменяемый житель планеты. Особенно голодающий и обездоленный, то есть тот, за счет кого и появляются деньги у властителей мира. Деньги — это именно то предложение, от которого не в силах отказаться никто.

Смешно возражать против силы денег. Самое страшное — что именно смешно. Иначе говоря, наживка (месседж) Америки давно и с удовольствием проглочена. На бессознательном уровне все убеждены в том, что деньги (доллары) — мера всех вещей. Это не обсуждается, это входит в состав человека вместе с атрибутикой цивилизации made in USA.

Получается, что у человечества все же есть глобальная идея, и эта идея — деньги. Зачем тогда иные идеи, если идея денег как меры всех вещей исправно работает?

Идея действительно работает — точнее, вырабатывает свой ресурс. Деньги не утратили еще статус глобальной идеи; но они утратили уже статус прогрессивной глобальной движущей силы. Деньги утратили главное: они перестали быть глобальной мотивацией, потому что их созидательный цивилизационный потенциал стал оборачиваться разрушительным.

Приходит время бросить вызов силе денег.

Но после денег (на самом деле следует говорить «при наличии денег», ибо ситуация «после денег» еще не наступила) сделать это очень сложно. Почему?

Деньги как вселенский идеологический месседж при всей своей примитивности достаточно многослоен. Американский нарциссизм и встречная очарованность Америкой возникли не на пустом месте. Вера в свою исключительность — это разновидность веры как таковой, а вера — один из ключевых механизмов (наряду с отношением познания) освоения жизни. Потребность в вере коренится в природе человека. Многослойность месседжа складывается из архетипов.

Необходимо иметь в виду вот эту идеологическую (то есть мифологическую) природу месседжей, чтобы понимать эффективность их воздействия на миллиарды жителей Земли.

Что можно противопоставить деньгам как глобальному идеологическому месседжу?

Во-первых, иную меру всех вещей, — но за это придется заплатить дорогую цену: такой поворот мысли резко сужает круг нашей аудитории.

А во-вторых, мы сознательно обращаемся не к тем, кто заглатывает наживки, даже не замечая этого, а к тем, кто способен следить за мыслью. Убедить всех остальных — дело техники, дело медиа-технологий, как научили нас всех американцы (кстати, спасибо им за это).

Таким образом, мы отдаем себе отчет, что предлагаемый нами культурный проект отчасти элитарен; но мы убеждены, что только элитарный проект может претендовать на статус глобального. Не массовый, нет — именно элитарный.

Что можно противопоставить деньгам?

Не деньги. Это вовсе не так смешно, как может показаться американцам, большим ценителям тонкого юмора.

Хорошо, не деньги. Что тогда?

Нечто не материальное, не весомое и не зримое. Идеи, например. Нет ничего практичней хорошей теории, как известно. О каких идеях идет речь?

Деньги, если разобраться, при всей своей материальности и «вещной» убедительности, материальны только как результат; настоящая сила денег в том, что деньги — это идея. Содержание этой идеи — культ силы.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что дело вовсе не в деньгах (субстанции материальной) и идеях (субстанции идеальной). *Дело в трактовке человека.* Если вы исходите из того, что человек есть существо биосоциальное, то есть продукт *натуры* более, нежели *культуры*, то деньги — кнут и пряник такому существу. Так сказать, деньги — всему голова, ибо: человек живет по законам джунглей: кто сильнее — тот и прав. Кто сильнее — тот и лидер.

Но если вы допускаете мысль, что человек является существом информационным, обладающим измерением духовным (идейным), то вы имеете дело уже с продуктом культуры, который (человек), конечно, родом из природы (натуры).

Что следует из этой простой преамбулы?

Из нее следует, что культура — это не мифы и сказки, а реальные стимулы и мотивации для людей, для которых культурные потребности стали способом самоутверждения. Культ силы противостоит культ разумных (культурных) потребностей (сила которых пока что толком неизвестна). Назовем это *русский культурный проект*.

2.

Сегодня не существует литературы вообще, равно как и художественности вообще, равно как и общечеловеческих ценностей вообще; сегодня ни одну литературную премию не получит книга только на том основании, что это хорошая книга. Хорошая книга —

пустой звук, если этот звук не направлен на целевую аудиторию; книга должна быть нужной, правильной, востребованной, вызывающе ангажированной (идеологически). Чтобы клейма было негде ставить. Но при этом позиционировать себя так, чтобы автору и всем остальным казалось, что перед ними просто хорошо написанная книга. Простенький принцип — «то, что нравится нам, то и хорошо, а что нам не нравится — то плохо» — возводится в ранг некоей культурологической философии.

Таково мудреное требование века, научившегося искусно вуалировать даже то, что самому не вполне ясно.

«Как?!» — воскликнет читатель добрый, честный, однако же наивный, — словом, читатель образцовый, воспитанный на классике... Разве кто-нибудь отменял высшие культурные ценности, как то: Истина, Добро, Красота? Разве может такое вообще прийти в здравомыслящую голову?!

Ориентация на высшие культурные ценности, стоящие якобы несоизмеримо выше всех и всяческих идеологий и конъюнктур, — это, как выясняется, самая настоящая идеология, объявленная сегодня неолиберальным истеблишментом консервативной и устаревшей. Чтобы никого не шокировать, вам с толерантной улыбкой подтвердят: да, да, весьма устаревшей. Безнадежно. Увы... Время, расставляя все по своим местам, недвусмысленно ставит на ценности неолиберальные, которые не стесняются противоречить высшим культурным ценностям: вместо истины, добра и красоты — прагматизм, успех у публики и, следовательно, коммерческая выгода (успех как таковой — это категория романтическая, следовательно, не имеющая отношения к неолиберализму).

Одним словом — деньги...

Деньги — это, во-первых, красиво. Во-вторых, они с успехом заменяют истину и, наконец, заставляют забыть о добре. Три в одном. Всё в одном.

Итак, слово найдено: *неолиберализм* — отныне это наше все (термин взят из речи Е. М. Примакова на заседании Меркурий-клуба 13.01.2014 [1])

Либерализм — это хорошо, это позитивный вектор, заметим, в контексте той культурной парадигмы, которая развивалась в западной модели христианства на протяжении тысячелетий. Однако всего лишь безобидная, на либеральный взгляд, абсолютизация либерализма, которую можно трактовать как невинный

логический сбой, по-человечески так всем понятный (хорошего ведь много не бывает, как известно, а чрезмерное увлечение хорошим — разве это плохо?) привела к тому, что культурная ориентация мгновенно превратилась в антикультурную. Исторические перспективы — в конец истории. Литература — в чтиво. Человек — в пещерное homo. Жизнь — в смерть.

Новые либералы, неолибералы, иные либералы — это не те старые добрые либералы, которые и либералами-то были во имя ценностей культуры. Неолиберализм, по мысли академика Е. Примакова, требует устранения государства из экономики. Добавим, что из культуры неолибералы требуют устранения культуры — буквально ядра культуры, которое формируется высшими культурными ценностями; в литературе неолибералов, как легко догадаться, не устраивает сама литература (конец романа, конец литературы и самой истории, а впридачу — и смерть автора провозглашены давно).

В последовательности неолибералам не откажешь: они везде и во всем требуют устранения культурных универсалий, чтобы тут же заменить их культом силы, социальный эквивалент которой — деньги. Уберите универсалии культурные ради универсалий докультурных, природных по сути своей. Это по-своему логично — только логика не привязана к смыслу жизни. Вообще не привязана к смыслу.

«Что за дьявольский трюк? — не унимается добрый читатель. — Что вообще происходит?»...

Признаем, тут мы допустили некоторое преувеличение: таких читателей почти не осталось, и голос их вовсе не слышен. Это гипербола. Прием, который поможет нам прояснить суть трюка.

Какое отношение деньги имеют к критериям художественности?

Совершенно верно: академическое литературоведение заканчивается там, где вы противопоставили качество литературы — деньгам. Это вызов новым идеалам, да что там — самой толерантности неолибералов. Вызов деньгам — это единственное серьезное преступление в неозооху, когда история есть, а конца у нее нет, потому как и самой истории нет, когда она есть. Об этом удивительном *отсутствии присутствия* еще Винни-Пух рассуждал в свое время — правда, на примере материи ему более близкой, а именно — меда.

История не мед, но влипнуть в нее можно запросто.

Происходит то, что и должно происходить: деньги, экономический инструмент прогресса западнохристианской цивилизации (восточнохристианской — в меньшей мере), постепенно из средства превратились в цель. Деньги стали критерием всего — в том числе и литературы.

На самом деле все еще сложнее, хуже и, не исключено, безнадеежнее. На наших глазах деньги из цели опять превращаются в средство — на сей раз уже в средство отобрать у человека все то, чего он добился благодаря (и при этом вопреки, конечно) деньгам: разум, свободу, культурную перспективу.

С какой же новой целью?

С целью поработить всех, заставить их поверить в то, что они сами хотят быть существами примитивными, недостойными великой человеческой истории, позволившей осознать культуру как величайшую цель истории. У человека отбирают культурную миссию.

Почему сегодня?

Появились информационные технологии, которых не было еще вчера; сегодня достижение неолиберальной цели технически осуществимо.

С какой целью поставлена такая мрачно-сказочная цель?

Чтобы показать всем, чьи в лесу шишки. Чтобы всех победить. Про культ силы помните? Там, где деньги, там всегда война. Там, где пахнет деньгами, нельзя не побеждать, иначе окажешься побежденным. Сегодня полыхает война информационная, а на повестке дня — гибридная. Сделать плохую книгу нужной, правильной, востребованной — это образчик успешной современной военной акции. По форме такая акция выглядит как информационно-технологический прессинг, как бизнес-проект, если угодно. Как нечто, продиктованное самой жизнью.

Только не стоит обманываться. Противопоставление денег Истине, Добру, Красоте — означает не что иное, как тотальное уничтожение культуры. Это именно война с целью замены. Хочется сказать, замены одних ценностей другими, предполагая, что мы по определению живем в мире ценностей; однако точнее было бы сказать — с целью устранения ценностей, с целью подмены их антиценностями. Исчезли ценности нравственно-философские — и литература, как способ их культивирования, как способ «производства личности», просто не нужна.

Вот почему такое страшно либеральное в своей легковесности требование к литературе *перестать культивировать смысл и стать легко(с)мысленной гейм-литературой* на самом деле превращается (вспомним: цель-средство-цель-средство-цель) в способ варваризации культуры.

Именно так: Чистая Красота (ЧК) становится одним из самых эффективных (читай — кровавых) способов борьбы с Истиной — Добром — Красотой. Красота (стиль как таковой, применительно к литературе и искусству вообще) становится смертоносным оружием в войне.

Деньги, как известно, не пахнут, а потому могут все — в том числе, им по силам сформировать потребность в красоте — которая угробит этот лучший из миров. Как вам такой культурный сюжетец?

Если неолибералы от литературы умилительно заговорили о чистой и непорочной красоте (о ЧК), то есть об отлучении красоты от смысла — следует расценивать это как массированную идеологическую атаку в информационной войне.

Подобная культурологическая преамбула совершенно необходима для разговора о современном состоянии литературы — любой, заметим, литературы, в том числе русской и белорусской.

Следует осознать главное: мы стали свидетелями противостояния не массовой литературы (чтива) и литературы художественной как явления культуры; за этим декоративным противостоянием — столкновение двух противоположно ориентированных моделей цивилизаций, принявшее характер информационной войны: *западно-неолиберальной*, во многом утрачивающей свой христианский характер, делающей деньги (человека бездуховного, если угодно) универсальным критерием всего на свете — и *восточно-консервативной*, мерой всех вещей (универсальным критерием) делающей личность, человека духовного, который обнаруживает главную ценность жизни не в деньгах. Название моделей цивилизаций условно, конечно, однако их наличие, которое проявляется (чем дальше — тем больше) через противостояние, безусловно.

В данной статье мы судим о характере цивилизаций по их литературным делам, поэтому в качестве полюса, полярно противоположного западно-неолиберальному, мы имеем в виду, в частности, русскую цивилизацию; возможно, западной цивилизации

противостоит Китай или иные центры духовной силы; но пока это противостояние из границ русского мира не ощущается скольконибудь серьезно.

Экспансия идеологии неолиберализма, определяющей идеологии цивилизации,— вот что определяет характер литературы и литературоведения сегодня.

Словом, все литературные дела.

3.

Под *цивилизацией* в данной работе мы будем иметь в виду не только традиционные трактовки многозначного термина (например, локализованные во времени и пространстве характеристики конкретных социумов, или историко-философский аспект понятия — человеческая цивилизация в истории Земли,— или общепhilosophическое понимание термина — социальная форма движения материи — и др.). Главным образом, нас будет интересовать цивилизация как феномен информационной структуры — *как тип управления информацией* (*бессознательный*, обеспечивающий задачу *приспособления* человека к миру); альтернативой цивилизации в данном контексте выступает *культура* (*сознательный* тип управления информацией, обеспечивающий потребности *познания*).

С одной стороны, нетрадиционное употребление термина усложняет его трактовку; с другой — предлагаемое (информационное) понимание присутствует в понятии цивилизация, с нашей точки зрения.

Итак, цивилизация или культура: таков ценностно-информационный контекст, в котором мы рассматриваем существование литературы.

В культурно-содержательном смысле классическая (традиционная) высокохудожественная литература противопоставляется чтиву последовательной ориентацией на высшие культурные ценности — ориентацией, отчетливо принимающей форму *персоноцентризма*; чтиво же недвусмысленно ориентируется на индивид, легко принимающий, в отличие от личности, тот информационный облик, который вам необходим (назовем такой информационный маскарад *индивидоцентризмом*).

Мы вновь имеем *два типа управления информацией*. *Индивид* (*объект* воздействия управляемой информации) можно вылепить по заданной идеологической матрице. *Личность* же, сама создаю-

щая ценностную парадигму «Красота — Добро — Истина», и потому выступающая как *субъект* и объект управления информацией одновременно, создает себя сама с помощью разума, ориентированного на объективные критерии реальности.

Противостояние цивилизаций (собственно, противостояние бессознательного начала — сознательному) не могло взяться «ниоткуда»; это противостояние носит информационный характер и коренится в природе человека: индивидуализм связан с психикой, персонизм — с сознанием. Психика — сознание, натура — культура, индивид — личность, чтиво — литература, неолиберализм — просвещенный консерватизм. Каждый человек носит внутри себя обозначенное информационное противоречие, ибо каждый является (в разной мере) индивидом и личностью.

Нам сейчас важно подчеркнуть, что разговор о литературе и литературоведении неизбежен в указанной парадигме: персонизмические литература и литературоведение противостоят индивидуализмическим. И никто не может уклониться от противостояния. Все в какой-то степени «мобилизованы и призваны». Либо вы отстаиваете приоритеты личности — либо восхваляете то, что уничтожает личность, а именно: пустоту (где отсутствие облика замаскировано радужными купюрами).

Личность и высшие культурные ценности принципиально совместимы; индивид и высшие культурные ценности принципиально не совместимы.

Если посмотреть сквозь цивилизационную призму на дела литературные в России, невооруженным взглядом можно заметить противостояние двух общественно-литературных движений, чтобы не сказать лагерей: либералов-западников (которые давно уже превратились в неолибералов) и консерваторов-почвенников (они же державники, они же славянофилы). Словом, представителей двух цивилизаций, сосуществующих в одном русском мире.

Согласно западной прагматической морали, Боливару двоих не снести. Поэтому лихой ковбой давным-давно в мыслях и душе своей готов избавиться от своего инакомыслящего конкурента (по здравом размышлении, само собой). Консерваторы-почвенники платят своим оппонентам той же монетой. На Боливаре-Земле для цивилизаций двух типов нет места. Или — или. В результате в русской литературе имеются два полюса и целый спектр между ними. Одни почитают Валентина Распутина, другие в полном вос-

торге от Пелевина; одни взахлеб читают сомнительного Проханова, другие наслаждаются чтивом Улицкой.

Однако в сфере культурно-литературной противостояние, если оно принимает форму относительно здоровой конкуренции, идет только во благо. В православной цивилизации принято похристиански любить врагов — и это в высшей степени разумно. Именно враги (кто же еще!) не дают победителю впасть в состояние застоя, стагнации, от которого до гибели рукой подать.

Ситуация биполярности предпочтительнее однополярности, по крайней мере в информационном плане: одна идентичность может обогащаться только за счет иной, противоположной. В контексте нашего разговора это означает следующее: деньги не стали пока мерилем художественности — однако художественная литература уже не может позволить себе роскошь не обращать внимания на деньги. Прагматизм отчасти может стать формой бескорыстия. Это сложная формула предполагает, в частности, совмещение рыночного и государственного регулирования литературной жизни. Утопия?

Тогда добро пожаловать в реальность — в окопы информационной войны.

Что касается Беларуси, то здесь, когда ничего не происходит, на самом деле происходит все то же скрытое столкновение цивилизаций: неолиберализма (который прикрывается паранджой европоцентризма) и просвещенного консерватизма (русской цивилизации). Термины могут быть разные, но суть одна: европейская ориентация или восточно-христианские ценности?

Скрытое — ключевое слово. Белорусы обожают все скрытое от любопытных глаз, неопределенное, поэтому саму необходимость в национальной самоидентификации они воспринимают с некоторым раздражением. Какой же белорус выражается четко и недвусмысленно?

Тем не менее, сегодня Беларусь не впервые в своей истории очевидно является ареной противоборства цивилизаций (что, возможно, скрыто только от самих белорусов, которые умело скрывают свой интерес к себе).

Белорусская литература, основоположниками которой выступили Я. Купала и Я. Колас, еще молода, она не успела еще набрать силу и инерцию культурного консерватизма — поэтому прямоком катится в ловушку гейм-стандартов. В райские кущи *формульной литературы*. Считая это прогрессом. Вот, к примеру, мнение крити-

ка Г. Кислицыной: «Невероятно, але за кароткі час у нас з’явіліся беларускамоўныя чылеры, кібер-панк, фэнтэзі і любоўныя раманы... Не, гэта, можа, яшчэ не кананічныя чылеры ці кібер-панк, але ж цікавасць да формульнай літаратуры навідавоку! Зноў жа, у адпаведнасці з тымі ўяўленнямі, якія маюць беларускія аўтары пра чытацкія густы, з’явіліся і героі, якіх ранней цяжка было нават уявіць на старонках беларускамоўных кніг. Гэта кэдэбісты і німфаманкі, авантурысты і лесбіянкi, пацаны з раёну і філосафы-дысідэнты» [2].

Выбор, который творит себе беларусская литература устами ее продвинутых критиков, несколько смущает: или затхлый (соц) реализм — или примитивно-разношерстный неолиберализм. Из огня да в полымя. Формульная литература — это форма небытия, самоликвидации литературы (зато на белорусском языке!). Получается, что беларусская современная литература готова перестать быть, чтобы только стать формульной, как все самые передовые литературы мира.

Вот он, неолиберализм во всем блеске своей сомнительной односторонности.

4.

Почему ориентацию на персоноцентризм мы называем русским культурным проектом (РКП)?

Название проекта в известном смысле условно, тем не менее у нас есть основания именно для такой его «маркировки».

Прежде чем мы перейдем к сути РКП, необходимо разграничить понятия «русский мир» и РКП. Русский мир — это традиционно цивилизационная характеристика, и РКП никак не вытекает из природы русского мира. Хорошо, выразимся осторожнее: не связан с этой природой непосредственно. Мы не уверены, что у русского мира есть особая миссия, вообще не уверены в пользе каких бы то ни было миссий, и уж РКП, конечно, ни в коей мере не претендует на статус миссии. Более того, в проекте заложен потенциал развенчания миссий как инструмента идеологического воздействия. РКП — не идеология, хотя бы потому, что рубит тот самый идеологический сук, на котором располагаются мастера мантр. РКП — больше, чем идеология, и в этом ее исторический шанс.

У России сегодня нет необходимого экономического и политического ресурса для глобалистских претензий (силенок маловато), а вот нравственно-философский ресурс (сила духа, если

угодно) — имеется. Именно нравственно-философский ресурс как источник новой идеологии глобализма нас и будет интересовать.

Культурный генезис персонцентризма — тема отдельного исследования. Этот генезис не связан напрямую с иудео-христианским характером европейской цивилизации (то есть социально-идеологический фактор не приоритетен, хотя важность и значимость его отрицать было бы неверно), он связан с природой человека (с фактором информационным), которую эта цивилизация сумела раскрыть.

Нам сейчас важно подчеркнуть, что Россия и персонцентризм — две вещи, связь между которыми необычайно сильна, как ни странно. Укажем в данном контексте на очень важный для России феномен — золотой век русской литературы.

Русская литература «золотого века», основоположником и столпом которой по праву является Александр Сергеевич Пушкин, зарождалась и формировалась как литература аристократическая, персонцентрически ориентированная. Именно в период «золотого века» русская литература стала осознавать близкий ей по духу «культурный код», свое предназначение; более того, бессознательно сформировала программу своего развития, ибо сразу же нащупала свою «золотую жилу»: элитарный персонцентризм как в высшей степени перспективный вектор культуры, который и стал решающим фактором мирового признания русской литературы.

Вспомним в этой связи только три знаковых произведения: «Горе от ума», «Евгений Онегин» и «Герой Нашего Времени».

Писателями пушкинской литературной эпохи становятся аристократы; при этом, что особенно важно, не только по своему происхождению и статусу, но и по своим культурным притязаниям, позволяющим признать их аристократами духа.

Определение «элитарное» образовано от французского слова «elite», что означает «лучшее», «отборное», «избранное». Элитаризм — это аристократическое, гуманистическое и при этом глубоко консервативное мировоззрение, где понятие «консервативное» несет в себе значение охранения и сохранения ценностного ядра, некоего культурного абсолюта. О каком ценностном ядре идет речь?

Платон, первый философ-элитолог, обозначил саму суть проблемы: «...Мы считаем самым ценным для людей не спасение во

имя существования, как это считает большинство, но достижение совершенства и сохранение его на всем протяжении своей жизни» [3, с. 158].

Что есть совершенство?

Платон, говоря современным языком, главным считал не *бессознательное существование*, а сознательное *достижение совершенства*, которое ценно прежде всего тем, что является продуктом сознательного отношения. Иными словами, совершенство, понимаемое как духовное совершенство, достигается на пути по *оси прогресса* от природы к культуре, от психики к сознанию, от человека к личности — это во-первых; во-вторых, основным *инструментом совершенствования* выступает разум (не интеллект!); в-третьих, *механизмом совершенствования* выступает постоянное и неусыпное — «на всем протяжении своей жизни» — сознательное разоблачение бессознательного (приспособительного) освоения жизни (с помощью интеллекта — не разума!), сознательное окультуривание бессознательных пространств души, что позволяет превращать бесплодное бездуховное в плодоносное духовное; в-четвертых, результатом осмысленного отношения становится *превращение человека в личность*, персону; в-пятых, совершенство сегодня следует понимать как противоречивый *информационный процесс*, интерпретируемый с позиций тотальной диалектики.

Разум, диалектика, личность, элита, духовный аристократизм, культура: вот звенья одной информационной парадигмы.

Разумное, культурное отношение — вот идеология элиты.

Таков культурный код, такова в свернутом виде, в виде мировоззренческих архетипов и матриц, культурная программа русской литературы «золотого века», а значит, и «серебряного века» (пусть отчасти), и любого другого века, настоящего и грядущего. Код он и есть код, нечто сущностное, присущее феномену, код невозможно изъять из художественного дискурса; его можно в той или иной степени либо активизировать, либо нейтрализовать.

Мировые достижения русской литературы, как представляется, связаны прежде всего с противоречивым культом *лишнего*, то есть крайне необходимого культуре персонажа. *Диалектика души* неотделима от *диалектики сознания*, а то и другое — способы существования личности, вечно лишней, с точки зрения социума.

Более того, следует сказать прямо и недвусмысленно: мировые достижения любой литературы связаны с гуманитарным

законом персонцентризма: персонцентрическая валентность передовых литератур оказывается выше, нежели персонцентрическая валентность породившей их эпохи. Именно разница потенциалов двух систем идеалов — гуманистических (персонцентрических) и авторитарных (соционцентрических) — обеспечивает литературе необходимую художественную пассионарность, которая замешана на экзистенциальном веществе, а именно: воле к истине. Культурный взрыв — это всегда прорыв в сфере персонцентризма.

И напротив: уклонение с персонцентрического пути, ослабление персонцентрической валентности или непонимание культурной ценности персонцентризма — причина кризиса всех национальных литератур мира без исключения.

Очевидно, что в предлагаемой работе мы исходим из некоей аксиоматической данности: персонцентризм является высшей культурной ценностью, культурной перспективой и вектором художественной эволюции. Обоснованием этого глубокого в своей культурной значимости тезиса мы сейчас заниматься не станем, поскольку это сделано в наших ранее опубликованных работах [4].

5.

Итак, мало сказать, что русская литература является литературой экстра-класса; необходимо подчеркнуть, что таковой она стала потому, что является носителем универсального культурного кода. И этот код принадлежит не русским, и не его первооткрывателю Платону — это код вселенский. Проще и точнее было бы назвать его информационным законом. Именно так. И этот «культурно-информационный код»-закон никуда не делся, не перестал существовать. Почему же этот глобальный закон не оказал никакого влияния на глобалистские тенденции?

Просто он в свою очередь оказался «лишним». Невостребованным.

Так или иначе, вклад в разработку универсального персонцентрического кода дает России культурное право поднять знамя персонцентризма — теперь уже для всего человечества.

Маркировка «русский культурный проект» ко многому обязывает. Сначала хомут, а потом лавры; причем «хомут» — условие обязательное, а лавры — отнюдь не неизбежное. Иными словами, имиджевая составляющая проекта далеко не на первом месте,

хотя недооценивать ее не стоит: сегодня имидж — скрытое звено цепочки «деньги — сила».

Нет сомнений, что с Россией или без России этот проект рано или поздно будет реализован. Ведь «личность» и «индивид» — это не случайная подборка случайных категорий; это воплощение законов информационного развития. И Россия, оказываясь в числе лидеров, нащупавших перспективную гуманистическую методологию, сулящую много социальных ноу-хау, берет на себя огромную ответственность и, так сказать, по заслугам честь.

Тут самое время сказать, что далеко не каждая страна готова на подобный культурный подвиг. Мало предложить — надо понимать, что ты предлагаешь. За всем этим стоит колоссальный интеллектуальный и нравственно-философский ресурс. Надо, чтобы люди разумные, и потому лишние, физически пребывали если не «здесь и сейчас», то хотя бы «здесь когда-то», чтобы эти люди оставили после себя не только культурно-идеальный, но и вполне материальный след. В России, породившей «Евгения Онегина» и до сих пор чтящей его, отдающей себе отчет, что это «наше все» (а одновременно — и «ваше все»), такие люди присутствуют хотя бы как элементы уходящей природы. Их мало. Но их много и не бывает.

Если не Россия — то кто же?

Кандидатов в номинацию «культурный лидер» гораздо меньше, нежели в номинацию «у кого больше денег».

Западу (в широком смысле, включая Америку) также выгодно (в конечном счете), чтобы Россия оказалась «вдруг» в роли культурной сверхдержавы: ведь вместо врага и напряженности мир получает партнера и стабильность. Россия как территория личности и культуры: такими глазами мир на Россию еще не смотрел. Сознательно культивировать личность (во всех ее проявлениях и ипостасях) как перспективу развития человечества — это новый тип партнерства. Лучше нуждаться в культурном потенциале России, чем опасаться ее экономического и военного потенциала.

Россия в свою очередь должна осознавать, что никакими самыми передовыми технологиями «партнеров» к себе не расположить. Будут воспринимать как успешного конкурента, только и всего. «Уважать» — то есть бояться. Культурный проект заставляет изменить «философию конкуренции». Дело не в уровне конкуренции, дело в том, чтобы перевести конкуренцию в культурное поле, а конкуренция такого рода — это содружество (в идеале — дружба).

Россия сейчас защищается, с ее точки зрения (хотя многим кажется, что она готова нападать). Но во имя чего все эти конкуренции, нападения и защиты?

С позиций лидера цивилизации, реализующего право сильно-го, надо поднять конкурента, обескровить его. Убрать, мягко говоря. Аннигилировать. Экономическая конкуренция является конкурентом культурной конкуренции. Деньги противостоят культуре.

В этой ситуации если не культура и персоноцентризм — то деньги. Третьего не дано. Надо бы не защищаться или нападать, а сотрудничать. Такой тип конкуренции — начало совсем другой истории.

В этой связи точнее говорить не о шансе России, а о шансе для всего мира, где появляется шанс и у России.

Такова культурная версия глобализма, за право представления которой предстоит еще побороться, ибо конкуренция большая и ее пока никто не отменял.

Конечно, не следует проявлять слишком большие ожидания; разумнее запастись терпением. Культурная инициатива вначале, скорее всего, будет наказуема. Привлекательность проекта, на первый взгляд, не очевидна. При желании и недобросовестной интерпретации персоноцентризм можно посчитать проекцией то ли христианства, то ли коммунизма, то ли некой «гибридной идеологии». В общем и целом — пропагандистской уловкой в информационной войне, где все средства хороши, и РКП, нет сомнений, легкой жизни не уготовано.

Однако людям *думающим* — понятно, что перед нами не идеология, а попытка вывести универсальную идеологию из информационной природы человека — и тем самым вытащить «партнеров» из окопов информационной войны. Не навязать выгодную кому-то идеологию, которая всегда является частицей правды, выдаваемой за всю полноту истины, а представить в формате идеологии объективные свойства природы человека.

Новаторская технология проекта кажется нам вполне привлекательной.

Если эра личности наступит, то потребность в деньгах отпадет.

Буквально: если будет личность — то денег не станет.

Мы бы даже заострили этот тезис: денег не будет в том случае, если появится личность как полноправный участник социальной жизни.

В конечном счете, дело не в деньгах. Вопрос стоит так: деньги или жизнь?

В версии русских грабителей — «жизнь или кошелек»? Между прочим, эти «романтики с большой дороги» вкладывали в свой вопрос простую («жизненную») философию: в какую сумму ты ценишь свою жизнь?

За этим вопросом вопросов таится аксиома-императив: жизнь измеряется деньгами. Иного сильным и мужественным парням и в голову не могло прийти. Ведь деньги — мера всех вещей. Просто по умолчанию.

На самом деле жизнь и деньги — вещи несоизмеримые. Жизнь — вселенский феномен, деньги — один из инструментов регулирования жизни человека. Таков императив разумного отношения. Грабителям и их жертвам (то есть грабителям более мелкого калибра) не понять.

Вывод прост: либо личность становится новой движущей силой истории — либо культ индивида и стоящих за ним денег, все более и более обесценивающихся и тем самым обесценивающих культурный статус индивида, окончательно выбивает опоры цивилизации у самой истории.

6.

В заключение об информационных технологиях, которые могут принимать любой вид: от забавных шоу — до строгих академических диспутов. Взять, например, отношение к ключевому для русской литературы произведению — роману в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Казалось бы, здесь мы вступаем в область замшелого академизма, уходящего вглубь веков своими историко-литературными корнями. Где тут современные информационные технологии? Присмотримся, однако.

Со времен В. Г. Белинского роман принято клеймить красноречивым ярлыком «энциклопедия русской жизни». Действительно, на первый взгляд кажется, что роман в стихах — региональная энциклопедия русской жизни (если настаивать на своем праве на ощущения); на самом же деле перед нами универсальная энциклопедия восхождения к личности (если взять на себя ответственность отстаивать право на право отстаивания истины).

Кажется, что главным героем является главная героиня Татьяна Ларина, а на самом деле, если вдуматься, — Евгений Онегин.

Это так противоречиво — считать энциклопедией русской жизни (здесь и русская душа, и русский быт, и русская зима, и русская лень и т.д.) то, что на самом является энциклопедией восхождения к личности (где есть место обману, бреду, совести, смыслу, противоречиям, укрощению противоречий etc). Продолжая вести разговор по существу, мы весьма скоро упремся в методологическую дилемму: индивидоцентризм или персоноцентризм?

Если последовательно отстаивать позиции неолиберального индивидоцентризма, выводя персоноцентризм за рамки оценки, тогда получается, что личности в романе нет, и точкой отсчета является не личность. Что же?

Ощущения. Пустота. Кому-то кажется так, а кому-то — этак. Полное отсутствие гарантии объективности.

И почва под русской литературой зашаталась. Роман в стихах как точка отсчета в русской литературе исчезает, и сама русская литература как одна из ключевых точек отсчета в мировой литературе также перестает существовать. Ставим вопрос по-пушкински: что является главным инструментом интерпретации романа, детища личности автора, — мироощущение или мировоззрение?

Если интерпретация является акцией *личности исследователя*, то главным инструментом становится «общий аршин» личности, а ум — «общим аршином» методологии.

Если роман просто обожать, любить, плакать над ним, умиляться или негодовать, защищать от нападков всяческих методологий, то его умом не понять (то есть просто вынести понимание за пределы интерпретации) и, соответственно, «аршином общим не измерить». В таком случае можно продолжать настаивать на своем праве на ошибку — продолжать считать всемирно-исторический роман всего лишь «энциклопедией русской жизни».

Цена методологического выбора настолько велика, что не поддается даже денежному выражению. Мировую по своему значению литературу одним только неуловимым «методологическим движением» можно превратить в региональную, ссылаясь при этом, само собой, на авторитеты и Белинского, и Достоевского, и целого ряда уже современных исследователей.

Сказанное не стоит понимать в том смысле, что роман в стихах А. С. Пушкина в принципе не является «энциклопедией русской жизни». Речь о другом. Роман как «энциклопедия русской жизни» (а такой аспект в романе действительно присутствует) является

способом (средством) реализации замысла, который мы называем «энциклопедия личности». Из цели превращается в средство. Информационная картина невероятно усложняется, становясь при этом целостно организованной. К сожалению (для гуманитарной науки), целостность часто трактуют как «мутную воду», где акцентировать можно произвольно избранную точку отсчета. Где средство элементарно превращается в цель, иначе говоря.

Методологические штудии становятся формой информационных технологий, от которых до информационной войны рукой подать.

Как видим, методология — это не вопрос ощущений, а вопрос принципов познания. Для того чтобы методология не переходила из поля научного в поле идеологическое (и, соответственно, не превращалась в род информационных технологий, в «оружия любимейшего рода»), необходимо повышать степень научной защиты, что поможет предотвратить проникновение вируса идеологии в дискурс науки. Сегодня это сделать очень сложно, потому что ключевые понятия гуманитарных дисциплин (информация, информационная структура личности, культура и цивилизации как типы управления информацией) связаны с человеческим измерением, предрасположенным к субъективному идеологическому воздействию более, нежели к объективному научному управлению.

А «вещество идеологии» (ощущения) привлекает свободой выбора, допускает (теоретически) плюралистическую картину мира, безответственно декларируя свободу от законов. Идеология становится «научным козырем», и даже самой методологией неоллиберализма. На этом фоне свобода в научном понимании (не свобода от законов, а свобода как пространство, сформированное законами) выглядит менее привлекательной для гуманитариев, прикормленных сладкими мифами о «свободе выбора».

Так или иначе, если методология не сумеет удержаться в научном поле, ей грозит вырождение (перерождение) в инструмент информационных технологий. Методология из цели стремится превратиться в средство. В таком случае объективные (реальные) качества литературы всегда будут зависеть от субъективных установок интерпретаторов. Литература теряет свои уникальные гносеологические и аксиологические свойства и превращается в цивилизационный проект, в рамках которого она утрачивает свое предназначение и становится «меньше чем литература»,

поскольку также втягивается в информационное противостояние, превращаясь, соответственно, из инструмента самопознания и совершенствования человека в инструмент борьбы «идеологических кланов».

Расплата за господство «абсолютно свободного» неолиберализма всегда одна: утрата свободы. Обретение свободы сопряжено с колоссальным информационным прессингом научного характера, что хочется считать ущемлением свободы.

Как быть?

Литература оказалась зажата в тиски между вольной (индивидуоцентрической) трактовкой свободы и репрессивным персонализмом, несущим понимание реальной свободы.

Ситуации такой свободы выбора мировая литература еще не знала.

Нельзя допустить, чтобы решающее слово в выборе вектора развития литературы осталось за цивилизацией, — нельзя допустить, чтобы литература превратилась в служанку идеологических проектов. Литература должна быть выше цивилизаций, ибо ее предназначение — нести в мир высшие культурные ценности.

7.

Что ни говори, у РКП обнаруживается серьезный «потенциал противостояния» (не путать с «индексом воинственности»). Если позиционировать себя как альтернативу существующему порядку вещей, то понятие информационная война — это первое, что приходит на ум. Независимо от намерений РКП. В связи с этим возникает вопрос: в какой степени РКП можно рассматривать как инструмент информационной войны?

Прежде всего: чем отличается война информационная от идеологической?

Война идеологическая — это война за идеалы, за идеи (по крайней мере — по форме). Война идеологическая предполагает владение некой исключительной, единственно верной моноидеологией, и начинается война с сакрального «что есть истина?».

Борьба за истину, за идеалы — движущая сила идеологических столкновений.

Отсюда девиз идеологических войн: не в силе Бог, а в правде.

Информационная война как составляющая войны гибридной не придерживается никаких принципов или идеалов: ни моральных,

ни политических, ни религиозных. Это просто война на уничтожение того, кто назначен противником. Идеологией войны становится технология как таковая. Просто цифры и факты. Так называемые двойные стандарты (белое может быть белым, а может и черным, в зависимости от сиюминутного расклада) ориентированы на голый прагматизм и цинизм. Манипуляция, подтасовка, ложь, обман — все это легальные средства нелегальной войны. Это война денег, война, где любые средства хороши. На войне как на войне.

Разумеется, война информационная ведется под лозунгами идеологическими, под прикрытием общечеловеческих ценностей (демократия, мораль, добро, справедливость). Мировая история, история становления мировой культуры не оставляет «циникам» иного выбора. Им надо надевать маски, рядиться в овечьи шкуры, скрывая волчий оскал. Иначе страны и народы на войну не поднять.

Но суть войны — как раз уничтожение того, за что, казалось бы, идет война.

Войны с подобной «идейной начинкой» человечество еще не знало. Ведь что мы имеем? Кто развязывает войны — неизвестно, известно лишь, что войны отныне будут всегда и везде. Против кого воюет этот «неизвестно кто» — напротив, хорошо известно. Против человечества. Укладывается это в голове у кого-нибудь или нет? На войну информационную миллионы и миллиарды смотрят как на идеологическую, как на войну «за правое дело»; а это всего лишь антропологический геноцид, рукотворный апокалипсис, инструменты которого — хаос и террор.

Закон джунглей, перенесенный в социум: кто сильнее — тот и прав. Если это не вызов мировой культуре, самому существованию человека, то что это?

Воевать с циничным противником его же оружием, то есть за деньги, ради денег и неизвестно, на чьей стороне, — верный путь к поражению. Ведь для этого надо усвоить «ценности» врага (то есть антиценности) — а это уже нравственно-философское поражение. Воевать с циничным противником надо оружием, которого он боится: надо противопоставить ему энергию гуманистической идеологии, энергию гуманистических идеалов. Если истина не пустой звук, то победа, в конце концов, будет на стороне тех, кто отстаивает истину.

Вот почему РКП, проект научно-идеологический, оказывается в повестке дня.

Само понятие «информационная война» на наших глазах меняет свои очертания, втягивая в свою сферу априори безобидные, казалось бы, «компоненты». Например, литературоведение. Что может более мирным, чем наука о текстах, наука об интерпретации произведений? Кому придет в голову путать научные диспуты с изощренными формами информационной войны?

Тем не менее, при ближайшем рассмотрении все представляется совсем не таким радужным, каким видится на расстоянии. Оказывается всё — буквально: всё! — имеющее *ценностное измерение* обречено быть «мобилизованным и призванным», обречено на участие в информационной войне. Это плохая новость для гуманитариев, привыкших безответственно растекаться мыслью по древу познания. Однако это хорошая новость для гуманитарных наук: работа с информацией отныне будет проецироваться на реальность. За результат станут спрашивать и придется отвечать (хотелось бы в это верить). Появятся законы гуманитарных наук.

Наконец, последнее. Принято думать, что информация — это итог событий. Аналитический результат. Постфактум. Однако информация может и, следовательно, должна быть началом событий. Идеальная информационная модель (в нашем случае РКП) вовсе не прекраснодушие или мечтательство. Прогностическое моделирование — это серьезная игра на опережение. Сегодня идеальная модель — завтра реальность. Нельзя не видеть связи отвлеченных информационных матриц и грубой реальности. Вот почему новаторская гуманитарная концепция становится в известном отношении оружием, хотим мы того или нет. В современном мире, где разворачивается противостояние *цивилизации и культуры как типов управления информацией*, дело обстоит именно подобным образом.

Так или иначе, активно формируется (в ускоренном темпе) далеко не мирное понятие «структура информационной войны» (понятие структура неизбежно появляется там, где существует информация). И начинается война «с головы» — именно с безобидных концепций, наподобие РКП. Мы, конечно, не напрашиваемся на войну и ни в коей мере не пытаемся «бряцать оружием»; но мы не уклоняемся от противостояния. В этом смысле РКП имеет стратегическое значение. Если угодно — это стратегия стратегий. Ибо уникальность концепции — в ее универсальности.

Литература

1. Примаков, Е. Доклад на заседании «Меркурий-клуба» 13 января 2014 года [Электронный ресурс] / Е. Примаков // Торгово-промышленные ведомости. Издание торгово-промышленной палаты Российской Федерации. — Режим доступа : <http://old.tpp-inform.ru/official/4208.html>.

2. Кісліцына, Г. Сучбелліт і чароўны пендзель [Электронный ресурс] / Г. Кісліцына // Электронный журнал «Новая Еўропа». — Режим доступа: http://n-europe.eu/columns/2014/01/14/suchbellit_i_charouny_pendzel.

3. Платон. Законы / Платон. — М., 1990.

4. Андреев, А. Культурология. Личность и культура: учебное пособие по культурологии для студентов вузов / А. Андреев. — Минск, 1998. Режим доступа : <http://elib.bsu.by/handle/123456789/8086>; Андреев, А. Аксиомы персоноцентрического литературоведения. Пособие для студентов филологического факультета / А. Андреев. — Минск, 2015. — Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/134691>.

А. Г. Бабаян

Ереван, Российско-Армянский университет

Эстетическая коммуникация как специфический рефлексивный тип «общения искусством»

Поликультурность современного мира и быстроизменяющиеся условия жизни давно привели к осознанию того, что необходим диалог с множеством культур, разных типов сознаний, логик, уровней кругозора, эстетических и этических точек зрения. Все это требует от человека умений и навыков общения и понимания «другого», следовательно, делает неизбежным и педагогически целесообразным поиск новых подходов к процессу становления «человека рефлексивного», способного к диалогу культур, умеющего актуализировать весь свой жизненно-художественный опыт для адаптации в разных социокультурных ситуациях.

Об этом и пойдет речь в настоящей статье, цель которой — проиллюстрировать еще раз тезис, гласящий, что общение искусством — это творчество, которое зарождается на основе внутреннего диалога (эта энергия гармонизирует взаимоотношения личности с собой и «другим»); дать некоторые способы преломления теоретических положений в деятельностный план образовательных программ.

Исходя из этих соображений, мы создавали элективный курс «Эстетическая коммуникация» (ЭК), который призван раскрыть значение и роль эстетической ценности в духовном развитии человека. Ее сверхзадача заключается в том, чтобы интегрировать процессы воспитания, познания, развития, становления личности путем «макродialogа», проживания «образовательной встречи» со смысложизненными текстами, культурными контекстами и «микродialogа», «встречи» со своими вопросами и ответами на них [4].

В современном понимании «ЭК» как учебный предмет, имеющий отношение к «возделыванию человеческого в человеке», может входить в комплекс психолого-педагогических, антропологических наук. Программа дисциплины представляет собой определенную интегрированную целостность аксиологии, психологии, эстетики, объединенную общей идеей — идеей культивирования красоты как общечеловеческого духовного опыта, выраженного в искусстве, природе, человеке. Она предполагает воспитательно-практическую направленность, а значит — отношение к развитию индивидуальности человека. В контексте данного подхода и методика преподавания этой дисциплины имеет основания рассматриваться как методология эстетического образования, а не как чисто прикладная дисциплина. Именно эта идея отстаивается в программе и содержании курса, где исследуется комплекс задач, стоящих перед преподавателем [1].

Методологическая сторона преподавания «Эстетической коммуникации» обращена к философии образования — воспитанию «человека культуры и нравственности», а его технология (ремесло, искусство) — к конкретным средствам, способам и приемам развития коммуникативно-творческой деятельности [2]. В связи с этим меняется и характер занятий. Из искусствоведческо-литературоведческих лекций они становятся диалогами, творческими самовыражениями синтетического плана, мастерскими самопознания, соединяющими современный уровень развития культурологии, эстетики с личностными наблюдениями и открытиями как коммуникатора (преподавателя), так и коммуниканта (студента). Основным принципом данных занятий является диалогичность восприятия и рефлексивность оценивания, а также учет уровня общеэстетического развития участников коммуникации [3]. Подчеркнем, что наш «сценарий изучения курса» включает несколько интегрированных ступеней:

1. Теоретическое понимание основ эстетики как аксиологии искусства, позволяющее заложить фундамент специальных навыков.

2. Примеры собственного творческого самовыражения преподавателя, предоставляющие студентам возможность оценить эффективность использования накопленных знаний в опыт общения искусством.

3. Шаги: I — наблюдай и размышляй; II — факты и ваше мнение; III — ситуация и ваши действия, связанные с реализацией умений и навыков диалоговой деятельности.

4. Практическое использование умений и навыков в процессе творческого самовыражения.

5. Рефлексия. Самооценка, в ходе которой участники коммуникации могут сформулировать конкретные цели, что поможет им эффективнее овладеть ключевыми навыками.

Этот курс был апробирован в двух вузах Армении, средней школе РФ, в Российско-Армянском (Славянском) университете, Ереванском государственном лингвистическом университете им. В. Я. Брюсова, СОШ 21 Министерства обороны Российской Федерации. Практическое применение он получил в двух вузах Беларуси: Белорусском государственном лингвистическом университете, где были осуществлены творческие встречи со студентами в рамках проекта «Учимся и учим культуре мира», и в Белорусском государственном университете, где 8 октября 2014 г. в здании ректората была организована Международная выставка под названием «Полилог. Диалог культур, времен и поколений», на которой были представлены картины авторов из трех стран: Армении (А. Бабаян), Молдовы (Н. Апостол), Украины (Н. Суховецкой), а процесс эстетической коммуникации протекал в многомерном поликультурном пространстве в присутствии представителей пятнадцати стран.

Понятно, что «ЭК» (производное от двух слов: «эстетическая» и «коммуникация»), базируется на полифункциональности искусства, на специфической универсальной способности эстетического: а) развивать художественно-эстетические вкусы, способности и потребности человека; б) ценностно ориентировать его в мире, учить видеть жизнь сквозь призму образности; в) пробуждать духовное Я, желание и умение творить по законам красоты. Используя тезис Э. Холла «коммуникация — это культура, культура — это коммуникация» [8], позволяющий выходить за рамки традицион-

ной лингвистической проблематики и рассматривать коммуникацию в более широком культурном контексте, мы рассматриваем эстетическую коммуникацию как особую форму коллективного и индивидуального восприятия, в процессе которого происходит распознавание, соотнесение, осмысление, выбор и присвоение эстетических ценностей в многомерном пространстве культуры.

Отметим, что предлагаемая нами научно обоснованная, рефлексивная образовательная технология с вероятностным результатом ориентирована на личностно-ценностный подход, поэтому особую роль приобретает аксиологическая (ценностно-смысловая) функция искусства [2, 3]. Она отвечает на следующие вопросы: возможно ли в процессе эстетической коммуникации создать условия для протекания продуктивной гармонии, чтобы внимание, мотивация и ситуация соединились бы в одном энергетическом потоке? Каковы пути организации диалоговой деятельности обучаемых в русле формирования их ценностного сознания?

Ответы на эти вопросы в сжатом виде мы представляем в картине «Зарождение мыслечувств», которая была написана в процессе работы над настоящей статьей. Она иллюстрирует поток сознания, который может возникнуть внезапно в силу сфокусированности внимания на определенной проблеме, например, на нашем желании найти точные слова и передать мысли как можно в более сжатой форме. Здесь имело место такое состояние полного единения с деятельностью и ситуацией, о котором говорит профессор Чикагского университета Михай Чиксентмихай. Согласно его теории, люди, занимающиеся творчеством, наиболее счастливы, если пребывают в особом потоковом состоянии, напоминающем Дзен — состоянии полного единения с деятельностью и ситуацией. Состояние потока можно считать оптимальным состоянием внутренней мотивации, при которой человек полностью включен в то, что он делает. В этом состоянии он забывает о времени, голоде, своей социальной роли и т.д. «Каждое действие, движение, мысль следует из предыдущей, словно играешь джаз. Все твоё существо вовлечено, и ты применяешь свои умения на пределе» [9, с. 144–145]. Именно так и произошло в нашем случае при написании картины. Однако чтобы достичь состояния потока, необходимо найти равновесие между сложностью задачи и навыком субъекта. Если задача слишком легка (или трудна), потоковое состояние не может быть достигнуто. Такое сознание подразуме-

вает некоторого рода сфокусированное внимание, вызывая нечто вроде продуктивной гармонии или обратной связи. Поэтому если нет гармонии внутри, то конечной цели вряд ли можно достичь, то есть творческий процесс не осуществится.

Указанный процесс в поэтических образах весьма детально описан А. С. Пушкиным: «И забываю мир — и в сладкой тишине // Я сладко усыплен моим воображеньем, // И пробуждается поэзия во мне: // Душа стесняется лирическим волненьем, // Трепещет и звучит, и ищет, как во сне, // Излиться наконец свободным проявленьем — // И тут ко мне идет незримый рой гостей, // Знакомцы давние, плоды мечты моей» [7, с. 248]. Удивительно, насколько точно описывается процесс движения «нервной энергии», который начинается с ухода вовнутрь («и забываю мир», ухожу в тишину, в сон), однако сразу же возникает движение навстречу другой энергии («и пробуждается поэзия во мне», то есть из сна проходишь в явь), а что не менее важно, что и то, и другое движение протекает в общей среде, созданным воображением, тогда возникает возможность того, что в одной точке они сойдутся в коротком замыкании («душа стесняется лирическим волнением», поэтому трепещет и звучит), то есть доходит до такого напряжения, когда достигается движение вовне («излиться свободным проявленьем»). Но снова появляется встречное движение («ко мне идет незримый рой гостей») теперь уже из воображения («плоды мечты моей»), именно эти энергии, порожденные душой и воображением, создают то состояние, которое современная психология называет *продуктивной гармонией*, когда *внимание, мотивация и ситуация* соединяются в одном энергетическом потоке. А движение ритма (строк, мазков, линий, звука) резонирует с воображением, состоянием и желанием реципиента, что и непроизвольно вызывает движение его внимания к точке сосредоточения смысла, тогда и в сознании реципиента происходит аналогичный процесс творчества. Подтверждение получаем у Л. С. Выготского, который подробно описывал процесс эстетической реакции — катарсиса. Закон эстетической реакции один: «она (эстетическая реакция) включает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение» [6, с. 203–204].

Сказанное иллюстрирует мысль о том, что внутренняя работа, которую проделывает автор, отражается в деятельности реципи-

ента, то есть здесь действует закон обратной связи, какой бывает при любой коммуникации, а при эстетической тем более, когда происходит обмен энергией, создающий диалог сознаний, логик, ценностей. То есть автор и воспринимающий субъект совершают ту же работу души и воображения, следовательно, зритель, читатель слушатель являются также авторами, которые, проходя все «муки творчества», создают в своем сознании свой текст со своими образами и переживают катарсис — состояние продуктивной гармонии, когда применяются все умения на пределе.

Замечено, что синтез искусств, применяемый на занятиях ЭК, создает условия для протекания сознаваемой медитации: музыка дает вертикаль, из душевных глубин пробужденная энергия тянется ввысь, живопись определяет горизонталь — это противоположная энергия, расширяющая пространство воображением, а поэзия, объединяя и развивая энергии мысли и чувств, цементирует стык создавшегося креста. Именно поэтому триединство искусства, взаимосвязь и взаимопереплетение музыки, живописи, поэзии улучшает способность реципиента к достижению потокового состояния.

Здесь высвечивается важная задача: особая роль коммуникатора (преподавателя) в создании условий для организации диалоговой деятельности интеллектуального, эмоционального, коммуникативного, этического, психологического плана, что дает возможность участникам осуществлять проживание ситуации, то есть быть в качестве действующего лица и взаимодействующего с другими. Преподавателю необходимо осуществить отбор текстов, выстроить их в определенной последовательности, системе как взаимодействие сознаний студентов, авторов, преподавателя и т.д. При этом необходимо учитывать то обстоятельство, что может возникнуть неожиданно, спонтанно (в связи с развитием логики занятия) необходимость привлечения того или иного текста, ранее не предусмотренного. Безусловно, имеет важное значение культурный потенциал участников коммуникации. Отметим, что от мастерства преподавателя зависит качество создаваемой и передаваемой энергии, когда творчество коммуникатора, авторов, студентов сливается, течет в одном русле и подчиняется единой цели: достижения сочетаемости, соразмерности, соизмеримости. Понятно, что большое значение имеет установление доверительных взаимоотношений между всеми участниками, поиск согласия и взаимопонимания, умения смотреть и видеть, слушать и слы-

шать, эмпатировать и созерцать. Чтобы достичь одухотворенности, импровизационной свободы, умиротворенности и плавного развития сюжета занятия, следует придерживаться 3-х основных законов ЭК: 1) закон целеполагания (цели участников должны совпадать); 2) закон адекватности (действия подчиняются законам гармонии); 3) закон равновесия (все участники равны в своих правах). Таковы отличительные черты, т.е. основные условия протекания процесса ЭК, которые необходимо создать коммуникатору.

Говоря о путях организации диалоговой деятельности и об условиях протекания актов оценивания, нам необходимо хотя бы в общих чертах рассмотреть вопросы, связанные с распознаванием смысла текста. Например, каков лучший реципиент (читатель, зритель, слушатель) и как его воспитать, чтобы текст в своей коммуникативной событийности, становясь местом встреч различных логик и сознаний, дал бы реципиенту ответы на его вопросы.

Решая эту проблему, Гёте выделил три типа художественно-эстетического восприятия: 1) наслаждаться красотой, не рассуждая; 2) судить, не наслаждаясь; 3) судить, наслаждаясь, и наслаждаться, рассуждая. Так кто же лучший реципиент? По мнению Гёте, это тот, кто способен к третьему типу восприятия художественного произведения, тот, кто воссоздает произведение заново, поскольку только он способен усвоить все богатство художественной мысли [5, с. 415]. На наш взгляд, это мнение справедливо, так как третий тип художественного восприятия адекватен природе художественного произведения. Указанные выше вопросы нашли отражение и в эстетике, в которой сложились три типа художественного восприятия.

Первый тип предложен классической эстетикой: произведение равно самому себе, т.е. художественное восприятие более или менее точно воспроизводит заключенное в произведении неизменное содержание.

Второй тип, как считает современная рецептивная эстетика (эстетика восприятия, или функциональная Констанцкая школа), произведение не равно себе, оно исторически подвижно, его смысл по-разному раскрывается в зависимости от характера диалога текста с исторически меняющимся типом читателя.

Третий тип исходит из того, что подчеркиваются границы вариативности смысла произведения. Произведение не равно себе, его смысл исторически изменчив благодаря «диалогу» тек-

ста и читателя. Однако не всякое прочтение текста аутентично. Поскольку в самом тексте содержится устойчивая программа ценностных ориентаций и смысла. Веер трактовок произведения имеет границы развертывания и единую ось — «программу», заложённую в художественном тексте [5, с. 608–612].

На наш взгляд, третий тип восприятия наиболее приемлем для решения поставленных нами задач, поскольку, характеризуя интерпретацию как сотворчество, он даёт возможность реципиенту распознавать смысл художественного произведения и соотносить личностно-эмоциональный опыт с логикой художественно-эстетического содержания произведения.

Из сказанного следует, что, учитывая уровни развития разных сторон восприятия (эмоционально-образного, логически-рассудочного и смешанного) и особенности воздействия синтеза искусств, возможно осуществление ЭК, которую можно представить как информативно-коммуникативную модель, состоящую из 3-х этапов:

- *предкоммуникативного*, связанного с процессом идентификации (самоотождествления и соотнесения мыслей, чувств и действий), главный компонент которого — эстетический интерес;

- *коммуникативного*, при котором осуществляется *рефлексия* (осмысляется внутренняя жизнь, определяется собственная позиция и выбирается ценность), когда происходит переход от эстетического оценивания явлений действительности к самоопределению, на данном этапе главным компонентом является эстетическое восприятие;

- *посткоммуникативного*, представляющего собой процесс *индивидуализации* (интериоризации — присвоения и перевода ценности во внутренний мир личности), главный компонент которого — оценочный, выявляющий уровень развития эстетического вкуса и навыков творческого самовыражения личности [3].

По сути, весь процесс ЭК, актуализируя эстетическую ценность, способствует созданию «внутренней речи», микродиалога, в процессе которого происходит: а) распознавание и осознание смысла текста; б) выбор интериоризируемой ценности в результате творческой переработки мыслей, чувств и переживаний вкупе. При этих условиях, когда целенаправленно и систематически организуется такое интегрированное, рефлексивное, многоплановое, полифоническое общение искусством, микродиалог может перерасти

в макродиалог, какой в своем сознании ведет творческая личность, погружаясь в разные типы сознания и типы культур [4, с. 292].

Итак, что нам дает ЭК на выходе?

1. Ввиду способности раздвигать временные и пространственные рамки, ЭК в условиях различных форм обучения (внеаудиторных занятиях, элективных курсах, мастерских самопознания и т.д.) становится средством мобилизации интереса как стимула самообразования, средством гармонизации личности, развития воображения и интуиции. При этом эта специфическая форма диалога является одновременно и условием для решения задач по формированию навыков самооценки у студентов, которые состоят в том, чтобы посредством систематического и последовательного анализа собственной деятельности оценивать качество выполнения различных творческих работ.

2. Свободное общение искусством и рефлексия способствуют развитию навыков эмпатии и созерцания, понимания себя, своей и иной культуры, что обеспечивает признание «другого» и уважение к нему.

3. Диалоговая деятельность интеллектуального, эмоционального, коммуникативного, этического, рефлексивного плана дает возможность участникам осуществлять проживание ситуации, то есть быть в качестве действующего лица и взаимодействующего с другими. Именно это позволяет со временем выработать у студентов качества, которые можно условно определить как духовное «зрение» (способность улавливать ценностный смысл в процессе нравственно-эстетического выбора), эстетическая «зоркость» (умение видеть и распознавать красоту) и нравственный «слух» (способность «слышать другого», чувствовать разные оттенки его эмоций и чувств). Иначе говоря, возвращается не только компетентный зритель, вдумчивый читатель, разборчивый слушатель, но, что самое главное — развивается личность, которая стремится в познании «дойти до самой сути» (Б. Пастернак), и человек, умеющий «в одном мгновении видеть вечность, // Единый мир в зерне песка. // В единой точке бесконечность // И небо в чашечке цветка» (Уильям Блейк). Такое решение поставленных задач непосредственным образом затрагивает именно ценностно-смысловой аспект саморазвития в образовательном процессе.

Таким образом, ЭК — это процесс создания и передачи эстетически значимых сообщений в творческом самовыражении в процессе межличностного и группового взаимодействия. Практика показала, что подобный коммуникативный опыт позволяет понимать, что только на стыке культур разных этносов человек может оценить неповторимость и уникальность собственной культуры, осознать ценность Жизни, Земли и Человека, понять значимость познания окружающего мира в его движении, историческом развитии. Такой способ погружения в мир иной культуры позволяет воспринимающему убедиться в том, что изучение эстетических ценностей другой культуры фактически обеспечивает те реальные условия межкультурной коммуникации, вне которых невозможен процесс усиления взаимопонимания и взаимоуважения людей разных сознаний, различных культур. Как видим, общение искусством одновременно является средством осуществления диалога культур и способом обеспечения условий для культуры диалога.

Литература

1. Бабаян, А. Г. Проблема формирования эстетических ценностных ориентаций молодежи в современных условиях (на бел. яз) / А. Г. Бабаян // Вести БГПУ им. М. Танка. — Минск, 2004. — С. 8–12.
2. Бабаян, А. Г. Взаимосвязь литературы с различными видами искусства в эстетическом воспитании молодежи. Полесский регион и наука XXI века: Материалы II Респ. конф. аспирантов и молодых ученых / А. Г. Бабаян // Мозырский гос. пед. ун-т. — Мозырь, 2003. — С. 19–21.
3. Бабаян, А. Г. Рефлексивная деятельность студентов в контексте изучения биографии А. С. Грибоедова. Материалы конф. «II Грибоедовские чтения» / А. Г. Бабаян // Вестник ЕГЛУ им. В. Брюсова. Вопросы руссификации. 2 (24). — Ереван, 2012. — С. 157–171.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М., 1979.
5. Боров, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Боров. — Ростов н/Д, 2004.
6. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Искусство, 1986.
7. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений в 10 томах / А. С. Пушкин. — Л., 1977. — Изд. 4. — Т. 3.
8. Холл, Э. Немой язык (The Silent Language) / Э. Холл. — М., 1959.
9. Чиксентмихай, М. Креативность. Поток и психология открытий и изобретений / М. Чиксентмихай. — М., 2013.

Фразеологизмы как средство лингвистического обеспечения межкультурной коммуникации¹

Коммуникация представляет собой социальный процесс, который связывает членов одного лингвокультурного сообщества и осуществляет контакты между ними. Коммуникация обеспечивается как вербальными средствами (словами, словосочетаниями, пословицами, крылатыми выражениями), так и невербальными средствами (жестами, мимикой). Каждый народ обладает собственными национально-культурными традициями, выраженными в языке. В процессе коммуникации представители определенного лингвокультурного сообщества обозначают предметы и явления окружающего мира, сообщают информацию, выражают различные эмоции. Иначе говоря, у каждого народа коммуникация обусловлена национально-культурной традицией.

Осуществлять же общение между представителями различных национальных культур призвана межкультурная коммуникация. Впервые в отечественной лингводидактике определение термина «межкультурная коммуникация» было сформулировано академиком В. Г. Костомаровым: «Межкультурная коммуникация — это адекватное взаимопонимание двух участников коммуникативного акта, принадлежащих к разным национальным культурам» [3, с. 26].

Среди языковых средств, обеспечивающих межкультурную коммуникацию, особое место занимают фразеологические обороты — устойчиво воспроизводимые в речи образно мотивированные словосочетания: *вставлять палки в колеса, мелкая сошка, ниже плинтуса, вызывать аллергию, собаку съел* и другие. Фразеологические обороты языка, наряду с пословицами, поговорками, устойчивыми метафорами, крылатыми словами, входят в фоновое знание русских: они представляют собой совокупность общей ин-

¹ Статья подготовлена при поддержке РГНФ в рамках исследовательского проекта № 14–04–00439 «Фразеологизмы в языке современных российских СМИ (лексикографическое описание)».

формация для участников коммуникации, входящих в одно лингвокультурное сообщество, являются носителями общего знания. Их употребление в речи рассчитано на то, что собеседник также их знает и понимает.

Иностранец же обычно не проходит того процесса социализации, что и носитель языка, и не имеет возможности в процессе регулярного общения знакомиться с фоновыми знаниями русских людей, тесно связанными с национальной культурой. Он получает эти знания в процессе изучения русского языка как иностранного. В связи с этим важной задачей преподавателя русского языка как иностранного является обучение русскому языку в единстве с русской национальной культурой, что способствует овладению русским языком как средством межкультурной коммуникации, как средством общения представителей разных народов и культур. Чужая культура познается через язык носителей этой культуры. Тесная взаимозависимость преподавания иностранных языков и межкультурной коммуникации очевидны: каждый урок иностранного языка фактически представляет собой диалог культур, опыт межкультурной коммуникации [6, с. 15].

Фразеологизмы представляют собой уникальное языковое явление, поскольку, с одной стороны, они являются языковым средством, обеспечивающим в обществе полноценную коммуникацию, с другой стороны, они являются яркими выразителями национально-культурной семантики, отражая стереотипы национально-культурного видения мира: национальную культуру, обычаи, традиции народа, детали быта, исторические события. Иначе говоря, фразеологические обороты обладают как коммуникативной, так и культурологической ценностью. Эта особенность фразеологизмов играет важную культурно-познавательную роль в практике преподавания русского языка иностранным учащимся, обогащает их знания о России и русской культуре.

Однако следует признать, что фразеология как объект изучения иностранными студентами вызывает большие трудности, что, в свою очередь, создает языковые барьеры в межкультурной коммуникации. В связи с этим одна из задач преподавателя РКИ — минимизировать и по возможности устранить сбои в межкультурной коммуникации в процессе обучения иностранных учащихся русскому языку. Чтобы добиться этой цели, необходимо, на наш взгляд, выяснить, в чем заключается природа трудностей при

изучении русской фразеологии иностранцами и в чем выражается специфика фразеологизмов как коммуникативных единиц.

Многолетний опыт преподавательской работы по обучению русской фразеологии иностранных учащихся показывает, что трудности в понимании русских фразеологизмов иностранцами обусловлены самой лингвистической природой этих языковых единиц, особенностью их семантики и, прежде всего, идиоматичностью их значения. Ведь смысл фразеологизма как особой значимой единицы языка не представляет собой сумму значений составляющих его слов-компонентов, поэтому «фразеологический оборот — это всегда секрет, загадка языка. Носители языка знают этот секрет, а для иностранцев — это трудная задача, которую должен помочь решить преподаватель РКИ» [1, с. 43].

В подавляющем большинстве фразеологизмы — образно мотивированные словосочетания, то есть их значение мотивировано тем образом, который осознается при буквальном восприятии фразеологизмов. Это восприятие ассоциируется с каким-либо свойством, состоянием, действием, чувством, ситуацией и осознается как их подобие. Некоторые фразеологизмы сохраняют в своей семантической структуре те признаки значения, которые были непосредственно связаны с его образованием. В таких случаях метафорический образ, лежащий в основе их семантики, понятен, легко расшифровывается. Например, *вставлять палки в колеса*, *делать из мухи слона*, *пятое колесо в телеге* и др. Это относится и к новым фразеологизмам, появившимся в русском языке совсем недавно (фразеологическим неологизмам): *бежать впереди паровоза* («опережать естественный ход событий»), *закручивать гайки* («ужесточать порядок, требования, правила»), *белый и пушистый* («идеальный, совершенный, лишенный недостатков»), *ниже плинтуса* («самого низкого уровня, качества»). Мотивировка значений таких фразеологизмов является основой для их понимания. Ведь, по мнению известных ученых-фразеологов Н. М. Шанского, В. Н. Телия, В. И. Зимина в своем первоначальном образовании все фразеологизмы были мотивированными: образы, лежащие в основе их семантики, были понятны современникам. Но в большинстве случаев фразеологические обороты утрачивают мотивированность значения, в результате чего их образное содержание становится непонятным, странным для современных носителей языка и тем более для иностранцев. Почему фразеологический оборот *кот*

наплакал обозначает малое количество предметов, а фразеологический оборот *труд пруди*, наоборот, большое? Почему Москву называют «Третьим Римом», а Санкт-Петербург — «Северной Пальмирой»? Подобные вопросы у иностранных студентов возникают постоянно, и на них преподаватель РКИ должен дать ответ. Особые трудности у иностранных учащихся возникают при знакомстве с русскими фразеологизмами, в составе которых содержатся слова, обозначающие реалии прошлого, например, *семи пядей во лбу*, *за семь верст киселя хлебать*, *мерить на свой аршин*. В таких случаях без историко-культурологического комментария не обойтись.

В настоящее время ученые отмечают возросший «удельный вес» фразеологии в общем речевом потоке, поэтому важно понимать, в чем состоит особенность фразеологизмов как особых средств языка, обеспечивающих межкультурную коммуникацию. Наиболее ярко специфика фразеологизмов проявляется при сравнении их со словами-синонимами или синонимичными свободными словосочетаниями. По наблюдениям ученых, фразеологизмы в речи несут большую смысловую нагрузку, обладают более насыщенной информацией, чем их синонимы — слова или синонимичные им свободные словосочетания. «Значение идиом всегда богаче, чем значение синонимичного слова (или слов). А это значит, что значение идиом всегда более оснащено подробностями, чем слова» [5, с. 13]. Например, фразеологический оборот книжного характера *камень преткновения*, имеющий значение «непреодолимое препятствие, трудноразрешимая проблема», подразумевает, что препятствие, проблема неожиданно возникает именно в процессе какой-то работы, дела, которые должны были бы привести к положительному результату. Другой важной особенностью фразеологизмов является закрепленность их за определенной ситуацией, в которой фразеологизм обычно употребляется в речи. Например, новый фразеологический оборот *бежать впереди паровоза*, имеющий значение «опережать естественный ход событий», подразумевает следующую ситуацию: все участники какого-либо действия, процесса осуществляют его равномерно, а кто-то один старается опередить всех, нарушая общий ритм совместных действий. И это вызывает неодобрение или иронию у окружающих. Ситуация, в которой обычно используется тот или иной фразеологический оборот, как бы предусматривает возможность или невозможность, уместность или неуместность употре-

бления идиом в определенных социальных условиях коммуникации с учетом социального статуса участников коммуникации: их положение в обществе, занимаемая должность, разница в возрасте и др., социальные роли, выполняемые одним и тем же человеком: руководитель, деловой партнер, друг, глава семьи и др.

Эту особенность фразеологических оборотов следует учитывать при обучении русской фразеологии иностранцев, поскольку овладение фразеологизмами чужого языка предполагает не только знание их значений, но и тех ситуаций, в которых их уместно употреблять [2, с. 4].

И, наконец, следующей особенностью фразеологических оборотов как средств, обеспечивающих межкультурную коммуникацию, является оценочный характер значения этих языковых единиц: фразеологические обороты не только обозначают какой-либо фрагмент действительности, но и выражают положительное или отрицательное мнение говорящего о том, что обозначается. Например, глагольные фразеологические обороты *зайти в тупик* («закончиться безуспешно, безрезультатно»), *закручивать гайки* («усиливать строгость, ужесточать требования»), *наступать на те же грабли* («повторять одни и те же ошибки»), *раскачивать лодку* («нарушать стабильность, обострять какую-либо конфликтную ситуацию») выражают отрицательное мнение человека, употребляющего этот фразеологизм, по поводу названных действий. А фразеологические обороты *набирать обороты* («получать развитие»), *идти в гору* («добиваться более высокого положения в обществе»), *встать на ноги* («укрепиться») выражают положительное мнение человека, использующего этот фразеологизм в речи, о названных действиях.

Как уже отмечалось ранее, роль фразеологизмов в современной русской речи (устной и письменной) заметно выросла. Правильное понимание информации из российской прессы, радио, телевидения, художественных произведений современных писателей становится затруднительным без знания наиболее употребительных фразеологических единиц. В то же время большинство имеющихся учебников и учебных пособий по русскому языку для иностранных учащихся основано на стилистически нейтральной, «чистой» русской лексике, далекой от живой речи носителей языка, от общения в типичных ситуациях. В результате у учащихся образуется разрыв между теоретическими знаниями и реальной

практикой общения на русском языке. Объяснить значение употребительных русских фразеологизмов и ситуацию их употребления в речи, раскрыть их культурологическую ценность, показать особенности их функционирования, научить правильно употреблять фразеологизмы в речи должно, на наш взгляд, стать задачами обучения русской фразеологии иностранцев. Изучение русской фразеологии иностранными студентами обычно проходит в рамках специальных курсов и семинаров.

Интересно отметить, что иностранцы, как правило, стремятся буквально понять тот первоначальный образ, который был положен в основу фразеологизма, хотят доискаться до мотивировки значения фразеологизма. Например, у иностранных студентов вызывает большой интерес история появления таких фразеологических оборотов, как *попасть впросак*, *седьмая вода на киселе*, *перемывать косточки*, *держат в ежовых рукавицах* и других. И здесь преподавателю РКИ приходят на помощь работы известных ученых-фразеологов, которые занимались вопросами этимологии фразеологизмов, — Н. М. Шанского, В. Н. Телия, В. М. Мокиенко, В. И. Зимина. Например, из книги В. М. Мокиенко «В глубь поговорки» можно узнать о происхождении исконно русского фразеологического оборота *попасть впросак*, имеющего значение «по своей оплошности оказаться в неловком, неудобном, неприятном, затруднительном положении». Происхождение его таково: существовал станок, скручивающий веревки, который назывался просак, работавшие на станке часто попадали в него платьем, одеждой; такая ситуация по ассоциации и дала возможность назвать выражением *попасть впросак* любое неловкое, затруднительное положение [4, с. 27–28].

Опыт работы на семинаре по русской фразеологии показывает, что большой интерес у иностранных учащихся вызывают задания на подбор фразеологического оборота в родном языке, близкого по семантике русскому фразеологизму. Подобное задание дает возможность учащимся сравнить образы и ситуации, которые лежат в основе фразеологических оборотов в разных языках. Ср.: *гоняться за двумя зайцами* (рус.) — *стрелять одной стрелой в двух орлов* (кит.), *держат камень за пазухой* (рус.) — *улыбаясь, прятать нож* (кит.), *последняя капля* (рус.) — *последняя соломинка, придавившая верблюда* (кит.), *как грибы после дождя* (рус.) — *как весенние бамбуковые побеги после дождя* (кит.), *наступить*

на одни и те же грабли (рус.) — снова ехать по той же дороге, где опрокинулась повозка (кит.), ждать у моря погоды (рус.) — сидеть под деревом и ждать зайца (кит.).

И, наконец, следует отметить, что сама необычность, загадочность семантики фразеологических оборотов служит стимулом для их изучения иностранными учащимися, что, в конечном счете, создает предпосылки для использования фразеологизмов в качестве средства лингвистического обеспечения межкультурной коммуникации.

Литература

1. Баско, Н. В. Русская фразеология и межкультурная коммуникация / Н. В. Баско // Актуальные проблемы обучения русскому языку как иностранному и русскому как неродному: сборник статей / отв. ред. Л. С. Крючкова. — М., 2016. — С. 41–46.

2. Баско, Н. В. Русские фразеологизмы в ситуациях. Учебное пособие по русской фразеологии и развитию речи / Н. В. Баско. — М., 2011.

3. Верещагин, Е. М. Язык и культура / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. — М., 1990.

4. Мокиенко, В. М. В глубь поговорки / В. М. Мокиенко. — М., 1975.

5. Теля, В. Н. Основные значения идиом как единиц фразеологического состава языка / Словарь образных выражений русского языка / под ред. В. Н. Теля. — М., 1995. — С. 10–16.

6. Тер-Минасова, С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова. — М., 2008.

Е. В. Беспалько

Запорожье, Запорожское музыкальное училище
имени П. И. Майбороды

Национальное и универсальное в художественном макрокосме Дугласа Коупленда

Глобализационные процессы, которые коснулись каждого человека на планете, пошатнули как поверхностные, так и более глубокие уровни культуры разных стран. Глобализация приводит к размыванию национальной специфики народов, поскольку это «универсальное распространение однородных культурных образцов и создание единой глобальной системы экономики и социального управления, происходящие неизбежно за счет абстрагирова-

ния от национальных и вообще любых специфических традиций и особенностей» [3, с. 228]. Эту проблему не могла не затронуть современная литература. Как утверждает Т. Струкова, «в романе XX–XXI вв. подвергаются художественной рефлексии условия существования личности не просто в урбанизированном, а в глобальном визуально-коммуникативном пространстве, которое стремительно тяготеет к единому стандарту. <...> Потеря культурного наследия, утрата неповторимой национальной идентичности приводит к тому, что целые народы становятся “лишенными корней”, атомизированными индивидуумами. <...> Мир, лишенный привязки к истории, языку, культуре и родству...» [9, с. 17–25].

Ярким примером такого взгляда на мир является творчество канадца Дугласа Коупленда. Мировая слава и статус культового писателя пришли к нему в начале 1990-х после выхода его первого романа «Поколение X». По словам С. Антоненко, творчество Д. Коупленда «начинает восприниматься как наиболее яркое выражение духа и стиля времени» [1, с. 176]. Сразу после выхода первого романа возник вопрос о принадлежности Д. Коупленда к канадской национальной литературе. Писатель был активно принят Штатами и даже впервые опубликован в американском издательстве, в контексте литературы Северной Америки его оценивают как «американского писателя, который создает канадский литературный экспорт» [8]. Помимо этого существует мнение, что Д. Коупленд затрагивает настолько глобальные и универсальные проблемы, что его можно считать гражданином мира. Черты космополитизма действительно свойственны его творчеству.

Однако вполне естественно, что большинство критиков рассматривают Д. Коупленда как канадского автора: его романы написаны на канадском материале, в них встречаются многочисленные примеры канадского сленга и идиоматических выражений, а также французская лексика. Его произведения отражают канадскую действительность, описывают канадскую природу и исторические события, что дает возможность установить связь с национальной традицией канадской литературы (Е. Уилсон, М. Этвуд, М. Ондатже). Как известно, единство человека и природы всегда было одной из центральных тем канадской литературы. У героев Д. Коупленда также особое отношение к природе. Например, героиня романа «Эй, Нострадамус!» не может не восхищаться канадскими пейзажами: *«I loved the world, its beauty and bigness as well*

as its smallness...powdered snow down to the middle gondola tower of Grouse Mountain by the third week of every October» [15, с. 10]. Природа вдохновляет героев, наполняет их легкие свежим воздухом, очищает от последствий экологического загрязнения как неотъемлемого условия жизни в мегаполисе: *«The sun burned a girly pink over the mountain ranges to the west, and the city had yet to generate its daily smog blanket»* [15, с. 3]. В то же время природа выступает антиподом синтетического быта: *«The kitchen was generic North Van — lemon-lime freckled linoleum floor with four decades of wear patterns showing, SPCA fridge magnets, vitamins on the windowsill, and through that window, the primordial evergreen maw that continues from Lynn Valley until the end of the world»* [15, с. 224].

Герои тесно связаны с природой, а ее загрязнение является для писателя метафорой загрязнения человеческой души. Автор подчеркивает самобытность природы страны, говорит о природе-целительнице, способной вернуть человека к жизни, дать ощущение родного дома. Например, в романе «Жизнь после Бога» главный герой убегает из центра шумного мегаполиса на окраину Ванкувера, чтобы там воссоединиться с природой.

Кроме того, в своих произведениях Д. Коупленд затрагивает вопрос национальных отличий американцев и канадцев. Например, в романе «Нормальных семей не бывает» писатель иронически указывает на то, что канадцы отличают себя от американцев, считают их странными и несколько «извращенными»:

'And Ted is such a Yankee.'

'Helena, you should see the packages his mother sends him — they make me dizzy. Heaps of sweaters and shirts — monogrammed, and inside a bundle of shirts there was, get this, a bottle of rye! From his mother! I can't imagine what his father sends him'

'A box of hookers.'

'Oh, Helena, stop!'

'Maybe a box of dead hookers. You know those Americans' [13, с. 49].

Сам писатель не отрицает тот факт, что Америка имеет существенное влияние на все уровни жизни канадцев, между двумя странами существует мембрана, через которую к ним проникает все американское, однако он уверен, что отличия есть, он довольно констатирует: «В 90-е в каждом ТВ-шоу нас убеждали, что нас полностью поглотит Америка, и мы потеряем политический и культурный суверенитет, но неожиданно, вопреки всем пророчествам, еще никогда не

было так уникально ощущать себя канадцем». М. Левин в статье «Когда появилась современная канадская литература?» отмечает: Д. Коупленд является достойным представителем канадской литературы и дополняет «плеяду выдающихся писателей, молодых одаренных прозаиков, которыми может гордиться Британская Колумбия, благодаря которым канадская литература сегодня — одна из самых интересных и стремительно развивающихся» [6, с. 5–6].

Таким образом, канадская литература имеет свою специфику, что определенным образом отразилось на творчестве Д. Коупленда. С. Кузнецов, исследуя его романы, отмечает непривычно активную роль именно канадских авторов в создании чрезвычайно популярных произведений современного искусства: «последние двадцать лет Канада дарит нам творцов суперкультовых направлений: кроме Коупленда можно назвать классика киберпанка Уильяма Гибсона, создателя фильма “Автокатастрофа” Дэвида Кроненберга и автора фильма “*Kissed*” Ли Стопкевич» [5, с. 99].

Современная канадская литература не стоит в стороне от общего литературного процесса. Из замкнутой, нацеленной на обслуживание внутреннего рынка, она превратилась в литературу, выходящую далеко за пределы Канады. Если ранее от экспортного писателя открещивались, то теперь вносят себе в заслуги. Это обусловлено пересмотром отношения к национальной литературе как со стороны государства, так и со стороны писателей, всеобщей популяризацией писательской деятельности. В 80-х годах прошлого века Н. Овчаренко в монографии «Англоязычная проза Канады» писала: «Если какое-нибудь произведение писателя-канадца было издано только в Канаде, то даже в среде канадской читательской аудитории оно оставалось непопулярным» [7, с. 10]. Еще во второй половине XX в. Канада стремилась сохранить национальную идентичность, а ее литература сводилась к ограниченной тематике, концентрировалась на канадской действительности (как правило, ограничивалась темой природы, животных и историей Канады) и не вызывала большого интереса в других странах, тем более в США. Однако уже сейчас ситуация кардинально изменилась. Из замкнутого культурного пространства она нашла выход в глобальное пространство, хотя во многом это стоило ей вопроса национальной идентичности. Подтверждением этого является мнение У. Фергюсона о современной канадской литературе. Один из подзаголовков его статьи

«Как быть канадцем» звучит так: «Потуги канадской литературы, или скоро в ближайшем мусорном ящике». Исследователь полагает, что персонажам канадского романа присущи следующие качества: «мужчины, особенно главы семейства, должны быть или агрессивными хмурыми алкоголиками, или жалкими неудачниками... Главная героиня — всегда жертва... Она должна подвергаться насилию, но должна уметь проявлять волю». У. Фергюсон советует описать семейное событие, ведь это самый простой способ собрать всех героев в одном месте без сюжетных хитростей и добавить в эту смесь «несколько диалогов о бывших изменах, несколько грязных секретов» [12, с. 307–308]. Таким образом, исследователь откровенно говорит о предсказуемости современной канадской литературы, которая вряд ли отражает национальное своеобразие. И романы Д. Коупленда не являются исключением, они практически списаны с предложенной У. Фергюсоном схемы.

Д. Коупленда интересует не традиционная Канада, а современная, глобализированная. Он признается: «Мы не привыкли быть модными и современными. Мы устали быть неинтересной маленькой Канадой». Таким образом, феномен Д. Коупленда основан не столько на передаче национального своеобразия своей страны, сколько на стремлении быть современным, учитывать в своем творчестве тенденции современного литературного процесса. Именно поэтому то, о чем пишет Д. Коупленд, выходит далеко за пределы канадской действительности, вопросов этнической и культурной уникальности.

Для многих критиков подтверждением того, что Д. Коупленд описывает американскую действительность, является тот факт, что роман «Поколение X» заканчивается статистическими данными о развитии экономики и изменениях уровня жизни именно в США:

«Количество рекламных роликов, которые американские дети успевают увидеть по телевизору до 16 лет — 350 000;

Количество убийств, которые среднестатистический ребенок успевают увидеть по телевизору до 16 лет — 18 000;

Количество людей, которых можно убить одним фунтом измельченного в порошок плутония (при попадании в организм через дыхательные пути): 42 000 000 000;

Запас плутония в США на 1984 год в фунтах: 380;

*Произведение этих чисел: 16 000 000 000 000 000;
Процент людей в возрасте до 25 лет, которые живут в бедности: в 1979–20, в 1984–33;*

Процент мужчин в возрасте 25–29 лет, которые никогда не были в браке: в 1970–18, в 1987–42» [4, с. 335–338].

Однако можно констатировать, что эти проблемы свойственны не только Америке. Проблемы влияния СМИ, насилия на экранах, ядерной угрозы, одиночества и распада института семьи актуальны для всего мира. О. Федосюк в статье «Образ Канады в англоязычной канадской прозе второй половины XX века» отмечает: «Транскультурализм лежит в основе мировоззрения Д. Коупленда... Его герои постоянно перемещаются по континенту, не замечая отличий между странами» [11, с. 92].

В документальной прозе «Воспоминания о Канаде» (2002) и «Воспоминание о Канаде 2» (2004) Д. Коупленд пытается найти ответ на вопрос: «Что делает нас канадцами?» По его мнению, это пивная бутылка, мороженое и гусь. Как утверждает В. Елистратов, культура, национальная идентичность в глобализированном мире становится предметом покупки-продажи: «Глобализация — это эпоха... регулированных экономических мод на культуры, языки и религии, мод-проектов на “духовные веяния” в связи с... материальными потребностями мировой экономики» [2, с. 21]. В своем ответе Д. Коупленд иронически намекает, что единственное, что отличает канадцев от всех других, — это форма бутылки, а остальное, на более глубоком уровне, одинаковое, поскольку унификация происходит на уровне сознания.

Поэтому Д. Коупленд ставит под сомнение необходимость обсуждения национально-культурной принадлежности в эпоху глобализации. Эпоха постиндустриального, информационного, потребительского общества стирает границы и отличия не только между жителями одной страны, но и обитателями всей планеты. Его романы ярко это иллюстрируют. Писатель не видит смысла говорить об уникальности, когда массовое сознание формируется СМИ, что приводит не к стремлению выделиться, а к стремлению «быть как все», «гнаться за модой», «идти в ногу со временем». Герой романа «Поколение X» говорит: «Кто откуда — в наши дни не имеет значения (поскольку всюду одни и те же магазины в одних и тех же торговых центрах). Мы все принадлежим к многочисленному интернациональному братству» [4, с. 12].

В романе «Планета шампуня» писатель описывает поколение, которое он называет «глобальные тинэйджеры» или «молодежь Беннетон», они живут по указке рекламы и слепо ей доверяют. По словам писателя, «это сироты торговых центров», их язык международный, ведь практически полностью состоит из брендов и названий товаров, у всех одинаковый вид, среднестатистические молодые люди в Сан-Хосе, Лоне и Нагасаки имеют много общего. То, о чем говорят герои Д. Коупленда, прекрасно известно во всем мире: «Ты говоришь словами из песни “Секс Пистолз”», «И что я делаю в доме этого Джеймса Бонда?», «Ты у нас прямо Нэнси Дрю». По словам писателя, все больше и больше людей получают доступ к одной и той же информации, а мир, которым правит Интернет, уже давно превратился в большое *global village*, в котором все обо всех могут узнать: «*Go to Google and put in ROME DISCO LIZ 1976 HIGH SCHOOL CANADA, Elizabeth. You'll see that a classmate of yours, Scarlet Hsley, has a large number of pages devoted to that trip*» [14, с. 161].

Таким образом, на примере творчества Дугласа Коупленда можно прийти к выводу, что в современной канадской литературе наблюдается как «рост национального самосознания, так и космополитизм, что является наиболее адекватным для канадской среды и современного канадского общества» [10, с. 257]. Несмотря на общую тенденцию канадской литературы к интеграции, нельзя категорически утверждать, что она теряет идентичность, ведь именно канадский мультикультурализм и лежит в основе канадской самобытности.

Литература

1. Антоненко, С. Поколение, застигнутое сумерками / С. Антоненко // Новый мир. — 1999. — № 4. — С. 176–179.
2. Елистратов, В. С. Глобализация и национальный язык / В. С. Елистратов // Вестник Московского Университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2006. — № 4. — С. 21–28.
3. Ионин, Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие : учеб. пособие для студентов вузов / Л. Г. Ионин. — 3-е изд., перераб. и доп. — М., 2000. — С. 422–428.
4. Коупленд, Д. Generation Икс : роман / Д. Коупленд ; пер. с англ. В. С. Ярцева. — М., 2003.
5. Кузнецов, С. Певцы неизвестного поколения / С. Кузнецов // Иностранная литература. — 1998. — № 3. — С. 99–107.
6. Левин, М. Когда появилась современная канадская литература? / М. Левин // Иностранная литература. — 2006. — № 11. — С. 3–6.

7. Овчаренко, Н. Ф. Англоязычная проза Канады / Наталья Федоровна Овчаренко. — Киев, 1983.
8. Полишко, Н. Е. Роман Д. Коупленда «Поколение X» как отражение новых художественных тенденций в американской литературе конца XX века : дис. ... кандидата филолог. наук: 10.01.04 / Наталья Евгеньевна Полишко. — Днепропетровск, 2004.
9. Струкова, Т. Г. Диалог современного романа и мира / Т. Г. Струкова // Филология в системе современного университетского образования: материалы научной конференции 22–23 июня 2004 года. Выпуск 7 / Университет Российской Академии образования. Филологический факультет. Кафедра истории мировой литературы. Кафедра общего языкознания и русского языка. Редакционная коллегия: Н. А. Литвиненко, О. В. Карпова. — М., 2004. — С. 17–25.
10. Сухенко, И. Н. Специфика современного англоканадского «Рассказа о природе» в творчестве Р. Виба / И. Н. Сухенко // Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Літературознавство. Соціальні комунікації, 2008. — Вип. 10. — С. 253–257.
11. Федосюк, О. А. Образ Канады в англоязычной канадской прозе второй половины XX века / О. А. Федосюк // США и Канада: экономика, политика, культура. — 2007. — № 12. — С. 85–99.
12. Фергюсон, У. Как быть канадцем : фрагменты книги / У. Фергюсон, И. Фергюсон // Иностранная литература. — 2006. — № 11. — С. 294–309.
13. Coupland, D. All Families are Psychotic / Douglas Coupland. — London, 2006.
14. Coupland, D. Eleanor Rigby / Douglas Coupland. — N.Y., 2005.
15. Coupland, D. Hey, Nostradamus! / Douglas Coupland. — London, 2004.

Л. М. Блинкова, Е. А. Дичковская
Минск, Белорусский государственный университет

Scaffolding Linguistic and Intercultural Goals in EFL with Simplified Novels and their Film Adaptations

Currently, one can witness a new emphasis on the inseparability of language and culture in the development of policies and programs for the teaching of foreign languages. For language learners, an awareness of the cultural facets of the language makes it easier to comprehend the topics and situations they encounter when reading or listening. Exposure to the culture of the people who speak the language being learned also leads to increased understanding and tolerance.

There are many excellent sources to help teachers connect culture with the language learning process. For example, to develop English as a foreign language (EFL) program at our department we consulted the linguistic communicative benchmarks from the Council of Europe [1] and the National Standards in Foreign Language Education Project [2], which provide valuable information on how to help students 1) understand the perspectives of other cultures, 2) compare the language and culture of others with their own, and 3) use the foreign language outside the classroom setting. These cultural objectives enhance an EFL program where «the true content of the foreign language course is not the grammar and the vocabulary of the language, but the cultures expressed through that language» [2, pp. 47–48].

When developing our program, we felt that literature modules would be a great way to incorporate U.S. and British cultural elements while strengthening English reading abilities. We also recognized that using literature offered the potential to create an interesting multimedia experience and to introduce variety and more extensive exposure to English. Although unabridged literature is typically appropriate for advance learners, there is a renewed interest in integrating graded literary materials that are written especially for beginning and intermediate level students. Therefore, we structured our program around graded literary readers, in this case simplified novels, as well as associated audio recordings, films, and other supplementary texts and exercises. The aim of this article is to describe the implementation and results of the cultural multimedia module that centers on the simplified novel **1984** by George Orwell [3].

The inspiration for our simplified novel module comes from Krashen [4], known for his Comprehension Hypothesis, which asserts that we acquire a language best when we receive lots of meaningful comprehensible input. The use of graded literary readers fits in nicely with his hypothesis. However one problem is that «there has been little attempt to maximize the amount of comprehensible input, little attempt to combine interesting discussions, reading aloud, recreational listening, listening to tapes, watching films, all in one educational program» [4, p. 6].

From the humanities perspective, it is important to acknowledge the educational gains coming from exposure to literature and other imaginative cultural texts like films. In addition, using audio recordings of the simplified novel strengthens linguistic skills such as better pronunciation, faster reading speed, and improved knowledge of vocabulary and grammatical structures — and this enhances future readings.

Therefore, we made it our goal to design our module with a multimedia approach, and to complement the printed literary text with pertinent supplemental readings, as well as audio and film recordings.

Scaffolding linguistic and intercultural goals. In any learning context, an important concept is *scaffolding*, to use Vygotsky's educational metaphor that comes from a social constructivist conception of learning in which the teacher creates affective and pedagogical support, including materials, experiences, peer interaction, and teacher-student interaction, through activities of increasing difficulty that systematically challenge a learner but are still achievable given his or her level of experience, which is called the «zone of proximal development». We believe that scaffolding is essential for teaching simplified novels and that it results in solid language gains and increased intercultural awareness in the learning of EFL.

Module: 1984 by George Orwell. His module was taught to students from the upper intermediate level of the English program. It is focused on the novel *1984* by the British writer George Orwell. We chose this novel for its relevance in understanding the role that the mass media play as elements of control and power, as well as for its futuristic description of a totalitarian society that is at times uncomfortably similar to current events in certain countries.

Written post-World War II, in 1949, the novel describes in a terrifying and visionary manner the life of Winston Smith, the central character, who resides in *Oceania*, a fictitious society where citizens are reduced to subjects of observation and control by *Big Brother*, and love and the freedom to think and express oneself are punishable by death. Erich Fromm, in the afterword to the book's centennial edition, declares that the mood of *1984* expresses «near despair about the future of man, and the warning is that unless the course of history changes, men all over the world will lose their most human qualities, will become soulless automatons, and will not even be aware of it» [3, p. 313].

The *1984* module includes 4 stages. *Stage 1.* Students began building background knowledge at the group level about George Orwell by reading and discussing a short, informative text called *George Orwell: A Prophet of His Age* [5]. This introduction to the life and work of Orwell, which included a careful reading aloud, focused on global comprehension, the article's discourse structure and thematic content, and the detection and analysis of the main ideas. As an assignment students wrote summaries of the article that later were presented and analysed by the class for relevance and quality of information.

Stage 2. At this stage, students used the intermediate level 4 graded reader with audio to read and listen to the simplified novel [Audio recording 1]. Students and the teacher first completed a read aloud, and then underlined, outlined, and discussed key aspects concerning the plot, characters, and context. Next, groups of students wrote information outlines. For homework, students were asked to listen to specific chapters of the audio recording. In the next class, a discussion took place regarding the chapters' main ideas, followed by further reading aloud to zero in on intonation, fluency, and pronunciation.

Stage 3. This stage concentrated on the viewing, analysis, and discussion of the film version of Orwell's *1984* [Film recording 2]. Although the film is in English, we used English subtitling to reinforce and facilitate the acquisition of vocabulary and idiomatic expressions. After watching the film, the class discussed the similarities and differences between the film and book. Students also described what their expectations had been prior to the viewing, how the film version did or did not fulfill these expectations, and finally, they reflected on the usefulness of the activities that positively affected their understanding.

Stage 4. The objective of stage 4 was to widen the project to extend English practice outside the classroom and prepare students to participate in multilingual contexts in their communities and in those beyond them. Therefore, stage four of the *1984* module consisted of two student readings in front of other students and teachers of the department. In the first reading, each student read segments of the simplified novel aloud, taking on the representations of all the characters and situations in their sections. In a second reading, students focused on those parts in the novel that were particularly rich in dialogue, and played the parts of the main characters (e.g., Winston, Julia, O'Brien), using appropriate gestures, intonation, and facial expressions.

Results of the module. The module met the goal by helping students to understand another culture, compare their language and culture with that of Britain, and use English outside the classroom setting. In fact, besides gaining intensive practice of communicative skills in the interpretive and expository modes, the students became acquainted with and analyzed a British cultural text that is highly pertinent for any society at any time.

Benefits to teachers. Not just students benefit by scaffolded instruction that uses literary texts to increase linguistic and intercultural skills. The creation of modules centered on a graded literary text and its

film version, with related audio recordings and supplemental readings and exercises, also benefits EFL teacher development. In using such modules, teachers who are not native speakers, could experience a sheltered and comfortable means to learn about Anglophone cultures. In addition to stimulating language development, the use of literature and film modules could help teachers enhance their own linguistic, intercultural, interpretive, and critical thinking skills in English.

Conclusion. Active participation in an aesthetic encounter with British culture can become an educational experience that sharpens the students' perception of their everyday world, gets them out of their own skin, and enables them to actively enter into the real world. Furthermore, cultural, aesthetic, and narrative encounters encourage students to act and think in an intercultural way and place themselves at a critical distance from both the foreign culture and their own culture.

With the module described, students can approach and interact critically with other cultures, utilizing a graded literary reader and its audio and film versions to aid in the acquisition and strengthening of complex linguistic and cultural skills.

Literature

1. Council of Europe. Common European framework of reference for languages. Learning, teaching, assessment [Electronic resource].— Cambridge : Cambridge University Press, 2001.— Mode of access : [www.coe.int/t/dg4/linguistic/ Source/Framework_EN.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_EN.pdf).

2. National Standards in Foreign Language. Education Project. Standards for foreign language learning. Preparing for the 21st century.— 3rd ed.— Lawrence, KS : Allen Press, 2006.

3. Orwell, G. 1984 / G. Orwell.— N. Y. : Signet, 1949.

4. Krashen, S. 2004. Free voluntary reading: New research, applications, and controversies. Paper presented at the RELC Conference, Singapore [Electronic resource] / S. Krashen.— Mode of access : [www.sdkrashen.com/articles/ singapore/singapore.pdf](http://www.sdkrashen.com/articles/singapore/singapore.pdf).

5. Gleeson, C. George Orwell: A prophet of his age. Speak Up 18: 42–44.3.

Audio and Film Recordings

1. Orwell, G. 2003. 1984. Retold by Mike Dean. Penguin readers audio pack: Level 4. Harlow, UK: Pearson Education. (Original. publ. 1949.)

2. Radford, M. 1984. 1984. VHS. Directed by Michael Radford. Los Angeles: MGM Home Entertainment.

**Метатекст в межкультурной коммуникации:
к анализу семиотического феномена**

Метатекст — это текст, внеположенный по отношению к данному тексту, но связанный с ним отношениями особого рода. Отношения такого типа относятся к сфере семантических отношений [3, с. 303]. Они возникают между метатекстовым оператором или маркером и остальным текстом [4, с. 144]. Сущность этих отношений заключается в следующем: средствами, внеположенными по отношению к некоей единице, эксплицируется знаковая сущность этой единицы, то есть конструируется и эксплицируется категориальная семантика особого рода — у знака обнаруживается значение знака. По отношению к индивидуальному значению знака эта семантика теоретически представляется дополнительной, но практически оказывается способной полностью нарушить коммуникационное взаимодействие, то есть нивелировать индивидуальную семантику знака (ср., например, нарушения в коммуникации при неспособности собеседника обнаружить и расшифровать ироническое словопотребление). В межкультурной коммуникации в целом и в такой ее форме, как перевод, в частности, эксплицирование значения знака у знака точно так же может полностью разрушать коммуникационное взаимодействие или существенно нарушать представление о нем. В качестве одного из самых ярких примеров можно привести известный закадровый «переводческий» комментарий к одной из сцен фильма «Бриллиантовая рука» о том, что «далее следует неперевоаемая игра слов с использованием местных идиоматических выражений». Представляется возможным назвать данное явление явлением метатекстуального дистанцирования.

При построении метатекстуальных отношений происходит так или иначе выраженное или только обозначенное отчуждение формы F1 от содержания T1 по схеме $F1 = T2$, где T2 — содержание новой, привнесенной единицы — чаще всего лексически выраженного метатекстового оператора. Одновременно с установлением на знаковом уровне метатекстовых отношений конструируется омоним F1T2 вместо прежней единицы F1T1. Данный омоним — это единица особого типа, в семантической структуре которой се-

мантика Т1 вытеснена на периферию, но не элиминирована окончательно, что и позволяет использовать единицы подобного рода в игре слов. Типологическим отличием метаомонимов от описываемых лексикологией обычных омонимов является возможность практически неограниченного окказионального их производства в тексте при помощи особых средств организации высказывания (метатекстовых операторов и маркеров), тогда как запас обычных омонимов для каждого конкретного языка крайне ограничен.

Поскольку метатекстуальные отношения — это отношения, возникающие на знаковом уровне, то следует различать метатекстуальные отношения, возникающие на уровне знака — лексемы (номинационное дистанцирование) и на уровне макрознака — текста (стилистическое дистанцирование).

Действие номинационного дистанцирования особенно ярко проявляет себя при передаче в переводе имен собственных. Н. К. Гарбовский в работе «Теория перевода» [1, с. 476] указывает, что «...Следует различать две разновидности метатекстов, описывающих семантику имен собственных. В первом, более редком, случае переводчик переводит метатекст, уже имеющийся в исходном тексте. Во втором случае, когда внутренняя форма имени оригинала довольно прозрачна и понятна читателям оригинального текста (например, Дубина, Бессмертный и т.п.), но не ясна получателям переводного текста, переводчик вынужден строить собственные метатексты. Он вводит дополнительные металингвистические пассажи либо в корпус самого текста, либо в примечания». Это весьма существенное замечание, поскольку оно не только описывает пути разрешения переводческих проблем, связанных с одним из аспектов передачи при переводе имен собственных, но и кратко описывает основные пути формирования метатекстовой составляющей переводного текста.

Метатекстовая составляющая переводного текста формируется из двух источников: один из них — метатекстовая составляющая самого переводимого текста, так называемый внутренний (иннективный, по терминологии В. А. Шаймиева [2, с. 14], метатекст, второй — метатекстовая составляющая, формируемая переводчиком, — метатекст внешний (по терминологии В. А. Шаймиева — сепаративный). Она формируется в результате интеллектуальной деятельности переводчика, осуществляемой им в процессе перевода, и, как правило, может быть представле-

на следующими элементами (перечень составлен нами на основе анализа ряда переводных текстов, в частности, переводов Библии на ряд славянских языков):

- предисловие и послесловие;
- заголовки и подзаголовки, данные переводчиком;
- глоссы;
- комментарии;
- аннотации:
 - ко всему тексту;
 - к отдельным частям текста.

Предисловие и послесловие, написанные переводчиком, представляют собой небольшие произведения, в которых переводчик дает различного рода комментарии к переведенному тексту: информационный, эмоциональный и т.д. В переводах сакральных текстов предисловие может содержать также богословский комментарий. По своей природе это интеллектуальные приращения к основному переводимому тексту, то есть источники, из которых читатель может получить информацию о том, с какой целью издан перевод, как проходила работа над изданием, кто оказывал меценатскую поддержку издателю и переводчику, каков основной смысл переведенного текста и т.д. И здесь также имеется возможность либо полностью «уничтожить» коммуникативную и культурную ценность переводимого текста, либо, напротив, подчеркнуть его чрезвычайную культурную или коммуникативную ценность. Так, в XVI в. именно в предисловии переводчика было принято указывать на низкую ценность (или вовсе ее полное отсутствие) переводов, выполненных оппонентами пишущего предисловие, и, соответственно, на необычайную правильность и «качественность» перевода самого пишущего.

Иначе формируется предисловие-аннотация: как правило, основной и единственной составляющей его содержания является краткий тезисный пересказ содержания переведенной книги. Однако и здесь власть переводчика, вводящего данный метатекстовый элемент, над самим переводимым текстом крайне высока: он может выделить сюжетные линии или смыслы, которые ему представляются важными, и, напротив, отодвинуть на второй план те, которые ему представляются менее существенными. Характерно, что далеко не всегда это будет совпадать с намерениями автора оригинального текста.

Предисловие и послесловие формируют внешнюю метатекстовую рамку текста, которая в минимальной степени соприкасается с текстом, вмещается в его формальную и семантическую структуру. Несколько большей степенью вмешательства в текст характеризуются элементы реферативного перевода, вводимые переводчиком с целью создания дополнительной семантической структуры поверх самого текста перевода.

В зависимости от культуры, с которой связан переводчик, а также от принятого в ту или иную эпоху, степень его вмешательства в структуру переводимого текста может варьироваться. Одной из форм такого вмешательства является стремление отдельных переводчиков давать заголовки и подзаголовки различным частям переводимого текста. По своей сути это минимальные элементы реферативного перевода, иначе оформляющие отдельные текстовые структуры и облегчающие читателю процесс ориентации в тексте. Необходимость в подзаголовках, распространяющих основное заглавие текста, возникает также в тех случаях, когда переводчик полагает, что оригинальное название может быть для адресата перевода не совсем информативным. В современной переводческой практике одной из самых важных проблем в этой сфере является проблема культурной адаптации названий культурных и коммерческих продуктов. Так, переводчик наделен правом полного изменения названия фильма и литературного произведения, если оригинальное название может сделать данный продукт коммерчески непривлекательным.

Аннотации — это элементы реферативного перевода, который является одним из видов перевода, сочетающим собственно перевод и редактирование текста. Аннотация при переводе имеет вид сжатого изложения переводимого текста. В исследованных нами изданиях библейских переводов встречаются три вида аннотаций: аннотация-предисловие, в которой кратко излагается содержание всего переведенного текста без комментариев переводчика; краткие аннотации, предшествующие каждому разделу переведенного текста; аннотационные планы отдельных разделов. Некоторые подзаголовки, принимая во внимание их значительную развернутость, также можно отнести к группе элементов реферативного перевода.

Элементы реферативного перевода более тесно связаны с основным текстом, чем предисловие и послесловие; тем не менее,

они являются формально отграниченными от основного текста элементами. Таким образом, степень их формальной включенности в основной текст выше, чем у предисловия и послесловия, но ниже, чем у различного рода комментариев. В современной культурной практике элементам реферативного перевода подобны дайджесты — краткие пересказы литературных, кинематографических и иных произведений.

Комментарии могут быть постраничными и размещаться на полях издания либо внизу страницы или размещаться после отдельных разделов издания или после всего текста перевода. В комментариях переводчик может:

- описывать и объяснять трудности перевода, связанные с передачей того или иного элемента переводимого текста (метатекстовый комментарий);

- давать пояснения к отдельным реалиям быта, культуры, географии, этнографии и т.д., встречающимся в переводимом тексте (культурологический комментарий);

- давать специальный комментарий (например, богословский) к отдельным частям текста или описываемым в нем явлениям (специальный комментарий).

Одной из форм переводческого комментария является краткое объяснение малоизвестного адресату слова — глосса. Сам корпус комментария может быть представлен как набор отдельных статей — своего рода распространенных глосс. Как правило, и в собственно глоссах (кратких глоссах), и в статьях комментария (распространенных глоссах) поясняемые лексемы ощущаются переводчиком как чужеродные, малоизвестные или вовсе неизвестные читателю. Реже глоссы выступают в качестве дополнительного варианта перевода какой-либо лексемы. Глоссы могут быть размещены либо вне текста, например на полях издания, либо в самом тексте. Традиция включения глосс в сам текст перевода, без формального отграничения их от основного текста, связана со средневековой практикой переписывания библейских текстов.

Комментарии и глоссы более тесно связаны с текстом, чем послесловие, предисловие и элементы реферативного перевода. Более того, они могут включаться в основной текст без формального отграничения от него, как например глоссы у Я. Леополиты. Эти признаки указывают на то, что глоссы и комментарии обладают наибольшей степенью семантической слитности с ос-

новным текстом перевода. Как особого рода интеллектуальные приращения, по своей грамматической и семантической структуре неразрывно связанные с основным текстом перевода, они не могут существовать отдельно от основного текста, поскольку «паразитируют» на нем. Зачастую глоссы и комментарии — это просто синонимические конструкции, не обладающие даже синтаксической оформленностью.

Все перечисленные, внешние по отношению к тексту перевода и приносимые переводчиком элементы следует отнести к метатекстовым операторам, поскольку все названные элементы содержат рассуждение о тексте и способах его организации. Представляется возможным распределить их на следующие тематические группы:

- предисловие и послесловие можно отнести к онтологическим и интерпретирующим метаоператорам (в зависимости от их содержательной наполненности);
- заголовки и подзаголовки, данные переводчиком — к организующим и интерпретирующим метаоператорам;
- глоссы — к интерпретирующим метаоператорам;
- комментарии — к интерпретирующим и верифицирующим метаоператорам;
- аннотации — к интерпретирующим метаоператорам, поскольку они представляют собой отрезки основного текста, данные в иной формулировке.

Основные функции метатекста в межкультурной коммуникации могут быть сформулированы следующим образом:

- интерпретация;
- редакторские операции (сокращение, замена, структурная реорганизация);
- создание интеллектуального приращения к тексту;
- полное разрушение текста или существенное искажение его смысла.

Метатекст, таким образом, является специфическим семиотическим явлением: это текст, производный с семиотической точки зрения от основного текста, как бы «паразитирующий» на нем. Существование метатекста вне основного текста либо практически невозможно, либо существенно затруднено. В сфере межкультурной коммуникации продуцирование метатекста (или метатекстовых операторов) практически неизбежно, а власть метатекста над текстом ничем не ограничена.

Літаратура

1. Гарбовский, Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский. — М., 2004.
2. Перфильева, Н. П. Метатекст: текстоцентрический и лексикографический аспекты : автореф. дис. ... докт. филол. наук / Н. П. Перфильева. — Новосибирск, 2006.
3. Kostkiewiczowa, T. Metajęzyk / T. Kostkiewiczowa // Słownik terminów literackich: pod red. J. Sławińskiego. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1998. — S. 303.
4. Mayenowa, M. R. Poetyka teoretyczna: zagadnienia języka / M. R. Mayenowa. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1974.

Н. С. Валанцэвіч

Мінск, Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў

Адлюстраванне нацыянальнай праблематыкі ў тэатральным мастацтве Беларусі сярэдзіны XIX стагоддзя: да праблемы камунікацыі тэатра і публікі

Камунікатыўнасць закладзеная ў самой прыродзе тэатра як віду мастацтва. Так, на думку У. Меерхольда, «тэатр пачынае існаваць з таго моманту, калі глядзельная зала адзавецца на тое, што здзяйсняецца па той бок рампы. Трэба, каб глядзельная зала выказала свае адносіны да таго, што дзеецца тут» [10, с. 104]. Тэатразнаўцы ў сваіх разважаннях прыходзяць да такой жа высновы. Па словах беларускага навукоўца А. Сабалеўскага, глядач «сваёй прысутнасцю ў зале, адносінамі і рэагаваннем істотна ўплывае на жыццё спектакля і далейшы яго лёс» [15, с. 426]. Расійскі даследчык А. Альтшулер адзначае, што «тэатр звяртаецца да сучаснага глядача і толькі да яго, і гучанне спектакля абумоўлена актуальнасцю яго гістарычнай, сацыяльнай і маральнай праблематыкі» [1, с. 14].

Узгаданыя камунікатыўныя механізмы спрацоўвалі і ў XIX ст., у перыяд актыўнай змены культурнай парадыгмы на тэрыторыі беларускіх губерняў, калі грамадска-палітычныя і сацыяльна-культурныя праблемы значна абвастраліся. Калі ўзяць у якасці аб'екта даследавання пастаноўкі на гістарычную тэматыку, можна вызначыць, як суадносіліся іх ідэі з хвалючымі ідэямі часу, якое ўздзеянне яны аказвалі на свядомасць сучаснікаў, зразумець сэнс і значэнне грамадска-культурнага рэзанансу ад пэўнага сцэнічнага прадстаўлення.

Калі антрэпрэнёры і выканаўцы фігуральна пераносілі падзеі і канфлікты з сучаснага ім жыцця, то ўспрыняцце спектакля ў цэлым, яго адпаведнасць тагачасным праблемам былі ў большай ступені звязаныя з глядацкай здольнасцю да асацыяцый. Можна казаць, што ў такім выпадку рэцыпіент не проста атрымліваў інфармацыю, якая накіроўвалася яму са сцэны, але і з'яўляўся «інтэрпрэтатарам сцэнічнага твора» [1, с. 12].

Адносіны публікі да тэатра, які ў XIX ст. з'яўляўся самаакупным, і глядацкая рэакцыя на асобныя спектаклі, у прыватнасці, з'яўляюцца аб'ектыўнымі крытэрыямі дзейнасці тэатральных калектываў.

Сцэнічная прапанова ў дастатковай ступені адпавядала густам і настроям глядачоў, якія прыходзілі ў тэатр. У сярэдзіне XIX ст. па словах мінскага крытыка, большасць публікі патрабавала «гераічных або так званых раздзірацельных» трагедый і драм [9, с. 47]. Мясцовым аматарам тэатра вельмі падабаліся рамантычныя рыцарска-чарадзейныя оперы, трагедыі з «героямі ў латах, рымскіх тогах альбо іспанскіх касцюмах», у спектаклях магло «здзяйснення па чатыры смертазабойствы і чатыры мёртвых цела ляжаць на сцэне» [9, с. 47].

Можна меркаваць, што на хвалі рамантычнай паэтызацыі гісторыі ў рэпертуары працуючых на Беларусі калектываў з'явілася такая жанравая форма, як гістарычная драма, праз якую прасцей было звяртацца да мясцовай праблематыкі, да т. зв. «польскага пытання».

Публіка ішла ў тэатр, каб паглядзець на любімых «зорак» альбо на п'есу, у якой асноўныя матывы адказвалі пэўным глядацкім запытам. Канечне, асаблівасці ўспрыняцця ў істотнай ступені залежаць ад спосабаў уздзеяння выразных сродкаў тэатра.

З сярэдзіны XIX ст. эстэтыка сцэнічнага відовішча ў еўрапейскім тэатры змянялася, у ігры акцёраў пачалі суіснаваць узнёсла-рамантычныя і нязмушана-рэалістычныя прыёмы мастацкай выразнасці. У візуальным вобліку спектакляў усё часцей дэманстравалася вялікая колькасць знешне пастановачных сродкаў (сцэнічная абстаноўка і касцюмы) для больш-менш сапраўднага адлюстравання канкрэтнага асяроддзя і эпохі, прадстаўлення нацыянальных і гістарычных падрабязнасцей. Гэты прынцып «жывапіснай рэжысуры» актыўна ўжываўся Д. Францам, Ч. Кінам, пазней і пастаноўшчыкамі Мейненгенскага тэатра, пасту-

пова распаўсюдзіўся і ў гарадскіх тэатрах Беларусі даследуемага перыяду. Можна выказаць здагадку, што менавіта каларытнасць і маштабнасць такога роду відовішча разам са своеасаблівым адчуваннем дачынення да «аднаўляемай на сцэне Гісторыі» вельмі падабаліся глядачам.

У якасці доказу ўсталявання ўзгаданай тэндэнцыі на мясцовых сцэнах прывядзем некалькі прыкладаў. У 1858 г. на пастаноўку гістарычнай драмы «Каспар Карлінскі» («Kasper Karliński») У. Сыракомлі дырэкцыя Віленскага тэатра не пашкадавала выдаткаў. Візуальны вобраз прадстаўлення (адзенне, зброя, палявы лагер, муры крэпасці) адпавядаў «да самых дробязей» гістарычнай эпасе, вельмі моцна ўплываў на глядацкае ўспрыняцце спектакля і дапамагаў лепшаму ўяўленню пра падзеі XVI ст. [5, с. 89]. У 1859 г. у Мінскім тэатры прадстаўлялася гістарычная драма «Магнаты і сірата, або Соф'я, князеўна Слуцкая» («Możnowładcy i sierota czyli Zofia, księżniczka Słucka») У. Сыракомлі. На думку рэцэнзента газеты «Минские губернские ведомости», публіка «засталася дужа задаволена» выдатным акцёрскім выкананнем і дакладнасцю аднаўлення гістарычнай абстаноўкі на сцэне [8, с. 197]. Асабліва ўражліва выглядаў эпізод жудаснага відовішча шаленстваў, здзяйсняемых радзівілаўскімі прыхільнікамі з-за маладой князеўны і яе багатых уладанняў.

У пачатку лютага 1860 г. віленская публіка тройчы ўбачыла гістарычную драму «Барбара Радзівіл» А. Э. Адынца, у якой распавядалася пра падзеі XVI ст. у Рэчы Паспалітай. Дэкарацыі, касцюмы, зброя «цалкам адлюстроўвалі гістарычную эпоху часоў Жыгімонта Аўгуста. У пралогу на дэкарацыі выяўлялася частка старажытнага Віленскага града з ніжнімі і верхнімі замкамі. Гледачы былі ў захапленні» [6, с. 101]. У пастаноўцы ўдзельнічала больш за трыццаць дзейных асоб, што дазваляла выкарыстоўваць у сцэнічным дзеянні вялікія масоўкі і таксама садзейнічала стварэнню маштабнага відовішча.

Нельга не пагадзіцца з думкай беларускага тэатразнаўца Ю. Пашкіна, што ў сярэдзіне XIX ст. «у Паўночна-Заходнім краі наспявае натуральная неабходнасць у сцэнічных прадстаўленнях, якія б трактавалі грамадска-палітычныя і культурныя праблемы і адносіны ў былой Рэчы Паспалітай, у дзяржавах Заходняй Еўропы і на ўласнай тэрыторыі таго часу» [12, с. 105].

Доказам апошняй тэндэнцыі можа служыць сцвярджэнне крытыка газеты «Могилевские губернские ведомости» наконт пастаноўкі гістарычнай драмы «Дачка мечніка, або Польскія сямей-

ствы» К. Маераноўскага: «Апладысменты не сціхалі. Хаця ў п'есе ёсць шмат эфектных сцэн, па ўсяму было бачна, што глядачы спачувалі выказаным у ёй павучальным думкам» [13, с. 766]. У творы сутыкаліся жыццёвыя пазіцыі прадстаўнікоў старажытнай шляхты: старога графа, які пагарджае дробнымі шляхцічамі з-за іх беднасці, і старога мечніка, які ставіць высакароднасць душы вышэй зямных даброт. Паказальна, што антрэпрэнёр Ю. Снядэцкі змяніў арыгінальную назву п'есы на «Польская арыстакратыя і шляхта ў XVII стагоддзі» для большага ўдакладнення ідэйна-тэматычнай накіраванасці сцэнічнага твора. Калі ж улічыць, што па сюжэце дзеянне адбываецца «на берагах роднага нам Дняпра», а выканаўцы галоўных роляў «вывучылі іх душой і глыбока перажылі» [14, с. 815], становіцца зразумелым, чаму «нашае грамадства выказала такое спачуванне да спектакля» [13, с. 767].

Калі ў 1860 г. у Вільні ўзгаданая гістарычная драма за месяц была пастаўлена 5 разоў, у Гродне, Кобрыне і Мінску ігралася па некалькі разоў на працягу жніўня 1861 г. у Магілёве — 4 разы, мясцовы крытык канстатаваў: «Плясканне ў далоні напрыканцы вечара самым красамоўным чынам сведчыць пра эстэтычнае задавальненне і душэўную асалоду глядачоў. <...> Тэатру ўдалося закрануць жывую струну нашага грамадства» [13, с. 766].

У хуткім часе акцёры той жа трупы прапанавалі магілёўскай публіцы яшчэ адзін прэм'ерны спектакль, сюжэт якога быў заснаваны на падзеях, што адбыліся ў мінулыя часы непасрэдна ў Магілёўскай губерні. Глядачоў у зале было яшчэ больш, чым у папярэдняга вечары, бо на думку рэцэнзента, «сваё нам заўсёды больш падабаецца, чым чужое. Добра, калі гэта паслужыць павучальным урокам пры выбары п'ес для будучых спектакляў» [13, с. 767].

Славуты беларускі пісьменнік і тэатральны дзеяч В. Дунін-Марцінкевіч у вершаваным апавяданні «Люцынка, або Шведы на Літве» разважаў пра механізм прабуджэння патрыятычных пачуццяў у чытача мастацкага твора з гістарычным сюжэтам:

Верш чытаеш — і быццам бы Рым гераічны
Паўстае ў вачах,— люд да подзвігаў звычайны,
Што змагаўся ў Кейстута часы і Ягелы
І што перамагаў. Быль даўно ўжо сатлела,
Косці іх спаракнелі ў зямлі, але з імі,
Верш чытаючы, стрэнішся нібы з жывымі.

Прыгадаеш іх справы — на сэрцы салодка,
Кроў бурліць, ажывае ў табе мужнасць продкаў.

[7, с. 198].

(Пераклад С. Дзяргая)

Эфект уздзеяння на чалавечую свядомасць пры сцэнічным ува-
сабленні гістарычных драм значна павялічваўся. Дзякуючы адпа-
веднай абстаноўцы (дэкарацыям, касцюмам і рэквізіту) і выразнаму
акцёрскаму выкананню, прысутныя на спектаклях сярэдзіны XIX
ст. быццам бы рабіліся «ўдзельнікамі» сацыякультурных адносін
і грамадска-палітычных падзей, што адбываліся ў даўнейшыя часы
і сваю эпоху ў родным краі.

Поспех гістарычнай драмы «Каспар Карлінскі» пераўзышоў
усе чаканні: з 16 студзеня па 16 мая 1858 г. адбылося 8(!) прад-
стаўленняў [19, с. 228]. На першы спектакль квітка былі раску-
пленыя за тыдзень. Ускосным сведчаннем грамадскай значнасці
дадзенага мерапрыемства можа служыць і прысутнасць на адным
з прэ'ёрных паказаў у Віленскім тэатры «дзвюх дачок вялікага
Ліцвіна — паэта Міцкевіча» [5, с. 91]. Крытык газеты «Виленский
вестник» з захапленнем адзначаў: «Рэдка каму з драматургаў вы-
падаў такі вялізны фурор, які выклікала ў тутэйшай публікі новая
гістарычная драма Сыракомлі» [4, с. 81].

Асноўная ідэя п'есы пра лёс мужанага абаронцы крэпасці Оль-
штын ад войскаў Максіміліяна, прэтэндуючага на каралеўскі трон,
на думку рэцэнзента, да глыбіні душы ўскалыхнула мясцовае гра-
мадства: «Па сюжэце ў творы адбывалася барацьба паміж грамад-
зянскім абавязкам і бацькоўскім абавязкам, аднолькава святых
і блізкіх для прысутных у зале глядачоў. Расповед Уладзіслава Сы-
ракомлі пра жыццё патрыёта, які ўсё аддае Айчыне, шмат гаварыў
кожнаму чалавеку» [5, с. 90].

Шляхціч Карлінскі зрабіў найскладаны духоўны выбар: не зда-
вацца ворагам, а страляць з гармат ва ўласнага сына, які быў узя-
ты заложнікам і ішоў наперадзе непрыяцельскага войска. Падчас
сваеасаблівай «сповядзі сэрца» сталы ваяр прымае найскладаней-
шае рашэнне:

Кароль Жыгімонт! Я цябе ніколі не бачыў,
Але ты выбраны воляй народа,
Апошняя кропля крыві,

Апошні ўздых майго жыцця
Табе належаць... Гонар тваёй кароны,
І цэласць тваёй галавы знаходзяцца ў маіх руках,
Пакуль твае супраціўнікі не будуць знішчаны,
Не здыму шлема і мяча не адброшу!

[18, с. 240].

(Падрадковы пераклад наш — **Н. В.**)

У п'есе Карлінскі прамаўляе гэтыя словы, звяртаючыся ва ўласных думках да правадзейнага ўладара дзяржавы. Таму можна меркаваць, што акцёр Б. Навінскі, іграючы ў дадзеным эпізодзе, прагаворваў свой эмацыйны маналог непасрэдна на публіку. Талент дазваляў артысту толькі з дапамогай мімікі і інтанацыйнага прамаўлення вельмі праўдзіва перадаць усе душэўныя ваганні камандзіра крэпасці, вымушанага страляць ва ўласнага сына:

Каспар Карлінскі! Ганьба і сорам табе!

Подла зняважыць сябе хацеў.

Кроў майго сына на іх падае!

Не я забойца, забойца — вораг!

Айчына мая дарагая, маці мая дарагая,

Прабач мне, што сэрца забілася бацькоўскай любоўю!

[18, с. 250].

(Падрадковы пераклад наш — **Н. В.**)

У момант стрэла глядачы бачылі перад сабой «не звера, а героя» — сапраўднага сына сваёй зямлі. Герой драмы Чахроўскі гаворыць пра Карлінскага: «Высакародны шаленец!» Па словах крытыка, акцёр Б. Навінскі здолеў перадаць «подзвіг дасканалы». У фінале спектакля публіка «з заміраннем сэрца» назірала за ўчынкамі забітага горама бацькі, бо «ён рыдае без рыданняў, плача без кроплі слёз!» Драматызм у дзеянні дасягаў надзвычайнай мяжы, заслона падала, і публіка «яшчэ доўга заставалася пад уражаннем убачанага» [4, с. 83].

Крытык таксама звяртаў увагу на тое, што «паэт ствараў з Зыгмунта героя, гатовага ахвяраваць сабой у імя любові да роднай зямлі» [5, с. 89]. Аўтар п'есы такім чынам даводзіць думку, што ў герояў-патрыётаў вырастаюць дастойныя нашчадкі шляхецкіх родаў, якія выходзяць на Жыццяпісах Святых, расповядаў пра войны,

на подзвігах з хронік, чытаннем якіх «разаграваюць дух». Можна меркаваць, што глядачы з хваляваннем сачылі за ўчынкамі падлетка, праз якія дэманстравалася падобная на бацькоўскую чалавечая сутнасць, ахвярнасць і трываласць у найскладаных абставінах.

Рэзананс у грамадстве пасля спектакля быў настолькі вялікі, што ў друкаваным асобніку п'есы на тытульным лісце занатаваная дата прэм'ернага паказу, а ў пераліку дзейных асоб пазначаліся імёны выканаўцаў той ці іншай ролі. У пачатку сакавіка 1858 г. у продажы з'явіліся і фатаграфічныя малюнкi да драмы.

Весткі пра незвычайна бурную рэакцыю грамадскасці на прадстаўленнях «Каспара Карлінскага» ў Вільні дайшлі і да расійскай сталіцы. Так, у маі 1858 г. у пецяярбургскім часопісе «Иллюстрация. Всемирное обозрение» адзначалася: «Спектакль даказваў няслушнасць выказванняў тых крытыкаў, якія не знаходзілі ў Сыракомлі драматычнага таленту. Некаторыя сцэны напісаны з запалам, энергіяй, з нейкай асаблівай праўдай і шчырасцю. Аўтар быў засыпаны кветкамі ў літаральным сэнсе гэтага слова. Уся глядацкая аўдыторыя была ахопена адзіным найвышэйшым запалам, які выяўляўся ў неспіханых апладысмантах і захопленых крыках» [2, с. 302].

Цікава, што ў Вільні «Каспар Карлінскі» быў прадстаўлены і ў дзевяты раз (1 чэрвеня 1858 года), прычым прыбытак ад тэатральнага вечара, у праграму якога быў уключаны і ўрывак з оперы «Галька» С. Манюшкі, прызначаўся «на набыццё падарунка для Уладзіслава Сыракомлі» [19, с. 228]. Калі ўлічыць, што бенефісныя прадстаўленні звычайна арганізоўваліся на карысць аднаго з выступаючых акцёраў або рэжысёра, то факт пастаноўкі ў гонар драматурга падкрэслівае выключную любоў тэатральных дзеячоў і глядачоў да творчасці беларускага паэта.

З цягам часу п'еса была прадэманстраваная на сцэнічных пляцоўках Брэста (1858 і 1861 гг.), Друскенік (1858 і 1859 гг.), Гродна (1859 і 1860 гг.) і Беластока (1861 г.) [17, с. 388]. У Варшаве гістарычная драма пра абарону Альштынскай крэпасці так і не была паказана. Толькі ў 1883 г. расійскія ўлады асэнсавалі, што дазвол прадстаўлення «Каспара Карлінскага» ў Вільні напрыканцы 1850-х гг., напярэдадні паўстання 1863–1864 гг., быў вялікай памылкай, бо спектакль «узрушваў наймаверныя патрыятычныя пачуцці палякаў» [17, с. 305].

Можна думаць, што глядачы пранікаліся сімпатыяй і да галоўных герояў пастаноўкі «Магнаты і сірата, або Соф'я, князеўна Слуцкая» ў Віленскім тэатры. Па сюжэце дзеля спынення грамад-

зянскай вайны ў краіне галоўная гераіня прымае рашэнне стаць жонкай нямілага ёй Януша Радзівіла, адмаўляючыся ад люблага Кароля Хадкевіча, дэманструючы пры гэтым нязломную духоўную моц. Акцёр І. Сурэвіч, якому заўсёды ўдаваліся ролі прадстаўнікоў шляхты, надзеленных неабмежаванай уладай, цудоўна ўвасобіў вобраз ганарыстага гетмана ВКЛ — Крыштофа Радзівіла. Я. Хелмікоўскі бездакорна сыграў сумленнага шляхціча мінулых часоў — віленскага кашталяна Рыгора Хадкевіча. Пачуцці закаханых Соф’і і Кароля вельмі шчыра і эмацыйна ўвасобілі Б. Навінскі і М. Навінская. Дзякуючы іх таленавітаму выкананню сваіх роляў, ствараўся «эфект непасрэднага бачання» герояў XVII ст.

У 1859 г. у Мінску на паказы «Соф’і, князеўны Слуцкай» двойчы збіралася «зусім поўная» глядзельная зала. Выканаўца галоўнай ролі Пятроўская ў самых кульмінацыйных момантах, па словах крытыка газеты «Минские губернские ведомости», «звяртала ўсю сваю ўвагу на партэр» [8, с. 197]. Выкарыстоўваючы прыём «арате» пры прамаўленні сваіх шматлікіх маналогаў, актрыса актуалізавала гістарычную памяць суайчыннікаў:

СОФ’Я (*адна*).

Дзіця... Жабрак... Нявінныя галовы
Ўжо з-за мяне знайшлі сабе магілу.
Нязгоды хатняй цмок на ўсё гатовы:
З крыві, з агню бярэ сваю даніну.
Ох, я нявінна! — Божа! Я нявінна!
Адзіна ў тым, што сэрцам пакахала.
Але ж з таго пакутуе Айчына,
Няхай бы лепш мая тут кроў сплывала

[16, с. 511].

(*Пераклад І. Багдановіч*)

У спектаклі распавядалася пра грамадска-палітычную свядомасць шляхты беларускіх зямель у пачатку XVII ст. Польскія крытыкі палічылі, што ў фінале паводзіны маладой дзяўчыны не зусім матываваныя. Мясцовым жа рэцэнзентам рашэнне Соф’і «прынесці на ахвяру прыхільнасць сэрца на карысць прыхільнасці да Радзімы» падалося пераканаўчым [8, с. 196].

Улетку 1861 г. у Магілёве, як і ў іншых гарадах, «поспех «Соф’і, князеўны Слуцкай» быў поўны» [14, с. 814]. Публіка не магла застац-

ца абыякавай да патэтычных прамоў, у якіх больш за 30 разоў гучала слова «край» і каля 20 разоў ускосна ўзгадвалася гэтае паняцце (у сэнсе «Літва» і «Айчына»). Дзейныя асобы ўслаўлялі многія старасвецкія традыцыі і рысы характару:

У шляхце ёсць літоўскай
яшчэ сапраўдных рыцараў нямала,
якія ўзновяць праўду!»...

<...>

Наша гордасць — не забава!
Ў чужых дварах
мы скарбаў не збіралі!
Мы ўсе тут шляхта роўная прад правам.

<...>

Шляхта паважае
Свае правы, законы і свабоды.
Таго, хто топча іх, яна адкіне!
А кроў яе, калі пральецца марна,
Пакажа ўсім, што край і права гіне
Не дзеля праўд вялікіх, а бяздарна!

[16].

(Пераклад І. Багдановіч)

Такім чынам, спектаклі з сюжэтамі пра мінулае беларускага народа, пастаўленыя ў адпаведнай сцэнічнай абстаноўцы, касцюмах і з выразным акцёрскім выкананнем, набывалі грамадска-палітычнае гучанне. У якасці прыклада можна прывесці і прадстаўленую ў 1857 і 1858 гг. у Гродне, а ў 1859 г. у Брэсце і Мінску камедыю «Вусы і парык» Ю. Кажанеўскага. Паводле сюжэту, галоўнага героя прымушаюць змяніць вопратку продкаў (шляхецкі жупан і слуцкі пояс) на еўрапейскі касцюм, паколькі нават кароль Станіслаў Аўгуст Панятоўскі адмовіўся каранавання ў нацыянальным касцюме. Аднак герой не здраджвае сваім прынцыпам і памяці продкаў. Такім чынам, лепшыя прадстаўнікі шляхты надзяляліся такімі рысамі характару як патрыятызм і маральнасць і не маглі дзеля кар’еры і кахання адмовіцца ад ўсяго, што паважалі на працягу стагоддзяў на гэтай зямлі.

Калі ў 1861 г. у Дынабургу (Віцебская губерня) віленскія акцёры двойчы сыгралі вышэй прааналізаваную камедыю, віцебскі

губернатар адразу даслаў мясцоваму гараднічаму сакрэтны ліст, у якім забаранялася «даваць у заходніх губернях сцэнічныя творы, якія пры існуючым кірунку думак у гэтым краі абуджаюць рэвалюцыйныя жэрсці» [11, арк. 254].

Многія спектаклі, прадэманстраваныя мясцовай публіцы напрыканцы 1850-х гг., сталі не толькі культурна-мастацкай, але і адначасова сацыяльна-грамадскай з'явай, якая рабілася падставай для ўзаемадзеяння акцёраў з глядачамі ў тэатральнай зале. Прычым стваральнікі сцэнічных прадстаўленняў уступалі ў больш цесны кантакт з публікай, калі не проста ілюстравалі п'есу, а перадавалі складаны комплекс чалавечых эмоцый і пачуццяў, разважалі пра ідэальнага героя. Суперажыванне нараджала ідэнтыфікацыю, калі тагачасныя глядачы, знаходзячыся ў глядзельнай зале, «жылі і дзейнічалі» разам з героямі мінулых часоў, праблемы якіх становіліся больш зразумелымі.

Літаратура

1. Альтшуллер, А.Я. Театроведение и герменевтика. Некоторые вопросы методологии / А.Я. Альтшуллер // Вопросы театроведения : сб. науч. трудов / ред. кол.: А.Я. Альтшуллер (отв. ред.).— СПб., 1991.— С. 6–17.
2. Веселовский, В. Польский современный поэт Владислав Сырокомля и его последняя драма «Каспер Карлинский» / В. Веселовский // Иллюстрация. Всемирное обозрение.— 1858.— № 19.— С. 300, 302.
3. Веселовский, В. Театральная хроника / В. Веселовский // Виленский вестник.— 1858.— № 35.— С. 301–304.
4. Веселовский, В. Театральная и художественная хроника / В. Веселовский // Виленский вестник.— 1858.— № 10.— С. 81–84.
5. Веселовский, В. Театральная и художественная хроника / В. Веселовский // Виленский вестник.— 1858.— № 11.— С. 89–92.
6. Виленский дневник. Театральные представления // Виленский вестник.— 1860.— № 12.— С. 101.
7. Дунін-Марцінкевіч, В. Выбраныя творы / В. Дунін-Марцінкевіч ; уклад., камент. Я. Янушкевіч.— Мінск, 2001.
8. Любитель театра. Бенефисы г-жи Плонской и г. Вейнерта // Минские губернские ведомости.— Ч. неоф.— 1859.— № 52.— С. 195–197.
9. Любитель театра. Несколько слов о Минском театре // Минские губернские ведомости.— 1859.— Ч. неоф.— № 12.— С. 47–50.
10. Мейерхольд, В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Том 2. 1917–1939 / В.Э. Мейерхольд.— М., 1968.
11. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі.— Ф. 1430. Воп. 1. Спр. 30934. Л. 254.

12. Пашкін, Ю. А. Утварэнне прафесійнага рускага драматычнага тэатра ў Беларусі да 1863 г. / Ю. А. Пашкін // Весці Акад. навук БССР.— Сер. грам. навук.— 1970.— № 4.— С. 105–112.

13. Подобед, Ф. Театр в Могилеве / Ф. Подобед // Могилевские губернские ведомости.— 1861.— Ч. неоф.— № 59.— С. 766–767.

14. Подобед, Ф. Театр в Могилеве / Ф. Подобед // Могилевские губернские ведомости.— 1861.— Ч. неоф.— № 62.— С. 814–815.

15. Сабалеўскі, А. В. Тэатр / А. В. Сабалеўскі // Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя: у 2 т. / А. В. Сабалеўскі [і інш.] ; пад агульн. рэд. А. В. Сабалеўскага.— Мінск, 2002–2003.— Т. 2 : Лабанок — Яшчур.— С. 425–426.

16. Сыракомля, У. Магнаты і сіротка, або Соф'я, князеўна Слуцкая / Уладзіслаў Сыракомля // Сыракомля, У. Выбраныя творы / Уладзіслаў Сыракомля ; уклад., прадм., камент. К. Цвіркі.— Мінск, 2011.— С. 455–514.

17. Jędrzychowski, Z. Teatragrodzieńskie 1784–1864 / Z. Jędrzychowski.— Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

18. PismaepiczneidramatyczneWładysława Syrokomli. T. 4.— Poznań : M. Jagielski, 1868.

19. Timoszewicz, J. Ztekiafiszówwileńskich 1800–1863 / J. Timoszewicz // PamiętnikTeatralny.— 1986.— Т. 35 — № 2/3.— С. 221–230.

С. В. Воробьева

Минск, Белорусский государственный университет

Англицизмы в текстах СМИ на белорусском и русском языках

Глобализация есть процесс всемирной экономической, культурной, политической и религиозной интеграции и унификации. Как явление, она не появилась из ниоткуда: именно неравномерное развитие социумов пробуждает потребность в информационном обмене между ними, что приводит к их культурному, научно-техническому, экономическому взаимодействию. Такое взаимодействие приводит к заимствованию достижений материальной, духовной сфер деятельности и, как следствие, к заимствованию лексики, иногда — к заимствованию концептов иностранной культуры [8], т.к. лексическая система, обладая гибкой структурой и характеризуюсь открытостью и динамизмом, наиболее восприимчива к изменениям подобного рода. Словарный состав языка, отражая развитие культуры, науки и техники, взаимоотношений с миром, социального устройства того или иного

общества, пополняется новыми словами (либо новыми значениями уже существующих слов).

Заемствование лексики — результат языкового взаимодействия, что возможно и без непосредственной географической смежности контактирующих социумов. У. Вайнрайх определил место языковых контактов как сознание двуязычного индивида [2, с. 22]. В. К. Журавлев, классифицируя виды языковых контактов, наряду с ареально-хронологическими «стратами» считает целесообразным «...различать также и явление перстрата для случаев взаимодействия языков в сфере духовной культуры, науки и техники» [6, с. 178]. Для перстратного взаимодействия языков определенных социумов, в отличие от других стратов, является достаточным наличие билингов — посредников в контактах с другими народами [12, с. 197–198]; [6, с. 161]. В современном мире, в условиях глобализации, «возрастает взаимодействие языков без непосредственных территориальных контактов — в условиях так называемого «культурного двуязычия»» [11, с. 178].

Результатом культурного двуязычия является массовый приток англицизмов во многие языки мира, т.к. английский язык сегодня является универсальным средством коммуникации. Народы Европы обеспокоены американизацией своих национальных языков: говорят о возникновении языков-гибридов: франгле (français+anglais), джермиш (German+English), русангл или интеррусский язык (русский+английский) [5, с. 315], делаются предположения о медленном превращении европейских языков — итальянского, французского, немецкого или испанского — в «локальные формы английского» [14, с. 144–145]. Интенсивно заимствуют английскую лексику и языки стран бывшего соцлагеря (см. [15]; [16]).

Интерес к англицизмам как к объекту исследования обусловлен тем, что словарный состав непосредственно формирует у реципиента особое представление о мире и системе ценностей. Иными словами, сознательное употребление заимствований отражает тенденции развития и настроения общества.

В этом смысле показательно различное отношение народов к заимствованиям как к одному из результатов языкового контакта: «Так, англичане часто наделяют иностранные слова презрением. Французы их традиционно относят к «благородным» словам (иногда, правда, с иронией)» [17, с. 15]. В связи с отношением к иностранным словам носителей русского языка некоторые лингвисты

отмечают, что «по сложившейся традиции оценка заимствований у нас по большей части отрицательная, даже раздраженно-язвительная применительно и к отдельным словам, и к процессу как таковому...» [9, с. 136]. Отсюда — многочисленные дискуссии о чистоте русского языка (см. [5]; [4]; [9, с. 110–145] и др.)). Несмотря на это, «русский язык нельзя считать пуристическим языком» [5, с. 316], так как заимствование лексики, с той или иной интенсивностью, было свойственно русскому языку на всех этапах его развития. Согласно данным нашего исследования, только за 90-е гг. XX в. лексический состав русского языка пополнился 673 англицизмами [3].

Процесс заимствования лексики не чужд и белорусскому языку. А. А. Лукашанец отмечает: «Сегодня белорусский язык — высокоразвитый язык с постоянно пополняющимся богатым словарным запасом. Его словарный состав развивается в русле тех общих тенденций, которые характеризует развитие современных славянских языков. Словарный состав белорусского языка в начале XXI в. активно пополняется и заимствованной лексикой, и собственными новообразованиями» [10]. Согласно данным, полученным Л. Е. Ковалевой, в XX — начале XXI вв. состав терминологии белорусского языка в значительной мере пополнился за счет англицизмов. Исследователь указывает на тот факт, что различные области терминологии в совокупности заимствовали 1091 английский термин [7, с. 95–96].

Тенденции, происходящие в языке в целом, ярко отражены в языке СМИ. Англицизмы заняли прочное место в современных газетах. Но одинаково ли функционируют англицизмы в СМИ на белорусском и русском языках? Мы попытались это выяснить на материале англицизмов, функционирующих в текстах белорусскоязычной и русскоязычной прессы. В качестве источника материала исследования послужили следующие выпуски газет: «Звезда» — № 31 (27889) от 18 февраля 2015 г., № 33 (27891) от 20 февраля 2015 г., № 34 (27892) от 21 февраля 2015 г., № 37 (27895) от 26 февраля 2015 г., № 41 (27899) от 4 марта 2015 г.; «Известия» — № 36 от 3 марта 2015 г., № 37 от 4 марта 2015 г., № 39 от 6 марта 2015 г., № 41 от 11 марта 2015 г., № 42 от 12 марта 2015 г. Общий объем проанализированных текстов составил по 40 страниц текста на каждом языке. Для исследования был взят одинаковый формат газет.

В ходе исследования было обнаружено в общей сложности 117 англицизмов общим количеством 935 словоупотреблений

в текстах на русском языке и 62 англицизма общим количеством 422 словоупотребления в текстах на белорусском языке.

Тематическое распределение заимствованной лексики указывает на область наиболее тесных межсоциумных контактов и позволяет проследить динамику взаимодействия разных народов. Было выявлено, что большинство заимствований, используемых в СМИ, принадлежат к тематической группе (далее — ТГ) *Экономика*, как в русском (26,5 %), так и белорусском языках (27,4 %). К этой теме относятся слова *аутсорсинг, бизнес, импорт, менеджмент* и др.; *дэмпінг, тэндэр, фьючэрс* и др.

Второй по количеству англицизмов является ТГ *Физкультура и спорт* в русском языке (23,9 %) и в белорусском языке (22,5 %). К этой теме относятся слова *гол, чемпионат, спорт, футбол, форвард* и *біятлон, спрынт, спорт, хаўбек*.

Менее представлена англицизмами в текстах СМИ ТГ *Информатика*: к ней относятся 12 % англицизмов в русскоязычных текстах и 16,2 % — в белорусскоязычных. Это такие слова, как *мэйл, онлайн, сайт, файл и інтэрнэт, камп'ютар, сайт, смартфон, флэшка*.

На четвертом месте по числу использованных в текстах газет англицизмов находится группа слов под названием *Прочее*. В нее мы включили слова, относящиеся к темам *мода, одежда, космос* и др. Единичность употребления англицизмов, принадлежащих к указанным темам, позволила нам не выделять их отдельно. К этой группе относятся слова *бойфренд, постер, пилинг, слипсы* и др. в русском языке и *мілітары, скайлаб, ноў-хаў* и др. в белорусском языке. В русском языке в эту группу мы отнесли 18,8 % англицизмов, а в белорусском — 12,9 %, что почти в полтора раза меньше, чем в русском. Таким образом, англицизмы, используемые в текстах газет на русском языке, тематически разнообразнее, чем англицизмы в белорусскоязычных газетах.

Пятое место по числу англицизмов занимает ТГ *Культура*, при этом число относящихся к ней заимствований примерно равно как в русском (11,1 %), так и в белорусском языках (11,3 %). К этой ТГ относятся слова *дизайнер, имиджмейкер, топ-модель* и *арт-дырэктар, мультымедья, поп-арт*.

Малая доля исследованных нами англицизмов, используемых в СМИ на обоих языках, относится к ТГ *Политика*: в русском языке — 7,7 %, в белорусском языке — 9,7 %. К этой теме относятся слова *саммит, лидер, митинг, спикер* и *лідар, спікер, саміт*.

Сравнив англицизмы по тематической принадлежности, можно отметить, что представленность англицизмов ТГ *Экономика*, *Физкультура и спорт*, *Политика*, *Культура* в процентном соотношении примерно одинакова для текстов на белорусском и русском языках. Отличия касаются темы *Информатика* и группы *Прочее*.

Примечательно, что ТГ *Экономика* и *Физкультура и спорт* в текстах СМИ на обоих заимствующих языках находятся на первом и втором местах по пополнению англицизмами, что демонстрирует важность данных сфер деятельности и интенсивность происходящих контактов. В совокупности к данным темам относится немногим более 50 % всех рассмотренных англицизмов, встречающихся в текстах газет как на белорусском, так и на русском языках. Примечательно, что на последнем месте по использованию англицизмов находится ТГ *Политика* — менее 10 % англицизмов в текстах исследованных газет. Возможно, полученные результаты объясняются тематикой статей. Данные нашего исследования соответствуют данным о тематической принадлежности англицизмов, полученным на материале современных русских СМИ [1, с. 9].

Важно, что большинство проанализированных англицизмов — однозначные термины (87 % для газет на белорусском языке и 81 % — на русском языке), и это в основном существительные (94 % для белорусскоязычных газет и 97 % — для русскоязычных).

Частотность использования тех или иных англицизмов в газетных текстах различна — одни из них повторяются много раз, другие используется в единичных случаях. Как показал анализ, наиболее часто в исследуемых статьях на белорусском языке можно встретить такие англицизмы, как *саміт* (31 случай употребления), *лідар* (28), *спорт* (18), *футбол* (22), *біятлон* (16). Среди исследуемых англицизмов в текстах газет на русском языке чаще употребляются *лидер* (49), *импорт* (42), *бизнес* (34), *рейтинг* (28), *старт* (23), *интервью* (23), *онлайн* (19), *гол* (18), *спорт* (29), *банк* (16).

К редко употребляемым относятся такие слова, как *інжынірынг* (1), *інфраструктура* (1), *ноў-хаў* (1), *скайлаб* (1), *хаўбек* (1), *энтэртэйнар* (1) в текстах газет на белорусском языке и *аутсорсинг* (1), *дистрибьютор* (1), *дайвер* (1), *кофе-брейк* (1), *керлинг* (1), *мессидж* (1), *оффшор* (1), *стартап* (1) — в текстах на русском языке.

Исследование позволяет заключить, что англицизмы характеризуются различной степенью частотности в текстах газет на белорусском и русском языках, причем в русскоязычных текстах они

используются более чем в два раза чаще, чем в белорусскоязычных, что очевидно уже из объема отобранного фактического материала и количества словоупотреблений англицизмов (см. выше).

Необходимо отметить также различную тематическую принадлежность частотной заимствованной лексики. Так, в русском языке более часто повторяющиеся англицизмы — термины из области политики, экономики и спорта, в белорусском языке — термины политики и спорта. К тому же, используемые в текстах на русском языке англицизмы более разнообразны — 117 заимствований по отношению к 62 англицизмам текстов на белорусском языке. Подчеркнем, что для исследования были взяты тексты равного объема.

Таким образом, бóльшая частотность англицизмов в текстах газет на русском языке свидетельствует, на наш взгляд, о большей толерантности языка русскоязычных СМИ к заимствованиям по сравнению с СМИ на белорусском языке. Нельзя относить полученные данные к якобы меньшей степени «востребованности» белорусского языка, т.к. «белорусский язык полностью соответствует потребностям времени и сегодня может успешно использоваться во всех сферах деятельности и жизни современного общества» [13].

Таким образом, проанализировав различные аспекты функционирования англицизмов в текстах газет на белорусском и русском языках, можно заключить, что, несмотря на родство двух рассматриваемых принимающих языков (восточнославянская ветвь славянской группы индоевропейской языковой семьи), функционирование в них англицизмов имеет как сходные, так и различные черты. Различия касаются, прежде всего, частотности употребления, разнообразия и фонетической и графической ассимиляции англицизмов. Сходства проявляются на уровне тематической принадлежности и семантической ассимиляции англицизмов.

Литература

1. Астрашевская, Р.Д., Шкель, А.Р. Англицизмы в языке современных русских СМИ [Электронный ресурс] / Р.Д. Астрашевская, А.Р. Шкель // Acta Germano-Slavica VI.— 2015.— С. 611.— Режим доступа : <http://libr.msu.mogilev.by/bitstream/123456789/2396/1/астрашевская-англицизмы%20в%20языке.pdf>.
2. Вайнрайх, У. Языковые контакты : Состояние и проблемы исследования / У. Вайнрайх.— Киев, 1979.
3. Воробьева, С.В. Системно-структурные преобразования семантики слова в процессе лексического заимствования (на материале новей-

ших англицизмов в русском языке) : дис. ... канд. филол. наук (10.02.19) / С. В. Воробьева. — Минск, 2003.

4. Данн, Дж. О функциях «английского» в современном русском языке / Дж. Данн // Русистика. Научный журнал актуальных проблем преподавания русского языка. — 1998. — № 1-2. — С. 27-36.

5. Дуличенко, А. Д. Русский язык конца XX столетия / А. Д. Дуличенко. — München, 1994.

6. Журавлев, В. К. Внешние и внутренние факторы языковой эволюции / В. К. Журавлев. — М., 1982.

7. Кавалёва, Л. Я. Англицизмы ў тэрміналогіі сучаснай беларускай літаратурнай мовы : манаграфія / Л. Я. Кавалёва. — Гродна, 2007.

8. Карасик, В. И. Англо-русский новояз: от слов к концептам / В. И. Карасик // Чествуйа филолага : сб. статей (к семидесятипятилетию Ф. А. Литвина). — Орел, 2002. — С. 280-294.

9. Костомаров, В. Г. Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа / В. Г. Костомаров. — СПб., 1999.

10. Мартынович, А. Александр Лукашанец о «наркомовке», «тарашкевице» и политизации «мовы» [Электронный ресурс] / А. Мартынович. — 01.03.2013. — Режим доступа : <http://euroradio.fm/ru/aleksandr-lukashanec-o-narkomovke-tarashkevice-i-politizacii-movy>.

11. Мечковская, Н. Б. Социальная лингвистика : пособие для студентов гуманитарных вузов и учащихся лицеев / Н. Б. Мечковская. — М., 2000.

12. Михайлов, М. М. Двухязычие и взаимовлияние языков / М. М. Михайлов // Проблемы двухязычия и многоязычия : сб. статей. — М. : Наука, 1972. — С. 197-203.

13. Мнение [Электронный ресурс] // Информационно-аналитический портал союзного государства. — 22.02.20114. — Режим доступа : <http://www.soyuz.by/news/opinion/1263.html>.

14. Calvet, L.-J. L'Europe et ses langues / L.-J. Calvet. — Paris, 1993.

15. Jaracz, M. Uwagi na temat mody językowej w wybranych systemach nazw własnych / M. Jarasz // Moda jako problem lingwistyczny. — Siedlce, 2002. — S. 177-185.

16. Rudnik-Karwatowa, Z. Jeszcze o tendencjach rozwojowych w słowotwórstwie języka polskiego i rosyjskiego końca XX wieku (struktury typu wideoimpreza, seksnowość oraz видеозапись, секс-культура) / Z. Rudnik-Karwatowa // Wyraz i zdanie w językach słowiańskich. Opis, konfrontacja, przekład. — Wrocław, 2000. — S. 177-182. — (Acta Universitatis Wratislaviensis; № 2191 / Slavica Wratislavica CVII).

17. Svobodová-Chmelová, J. Problèmes de la traduction / J. Svobodová-Chmelová. — Praha, 1982. — T. 1. Interférences lexicales. Internationalismes, faux internationalismes et les problèmes liés à leur traduction.

**Сублимация «девиантности»
в художественной культуре XX–XXI вв.**

В культуре XX–XXI вв. возникли явления, которые требуют изучения и осмысления в различных плоскостях гуманитарного знания, применения междисциплинарного подхода как наиболее эффективного. Сложившаяся по ряду причин современная ситуация инициирует новые многоуровневые требования к человеку. Например, важно «сделать себе имя», всегда быть «харизматичным», соответствовать «тренду» и создать свой стиль, найти признание со стороны своих коллег в профессиональном поле деятельности, быть значимым для близких людей, утвердить себя в пределах своего личного пространства жизни и т.д. Безусловно, в качестве аргумента можно апеллировать к древнегреческой формуле «калокагатии» и объяснить это просто всесторонне гармоничным человеком. Тем не менее современная ситуация отличается от древнегреческой модели по разным параметрам и, инициируя такие критерии, иногда содержит взаимоисключающие категории. Это порождает неопределенность и размытость понятий «норма» и «девиантность» применительно ко всем пластам культуры. Было бы неправильно все объяснять постмодернистской ситуацией и рикошетом накладывать на все явления в силу того, что постмодернизм весьма амбивалентен и имеет разные характеристики.

Надо отметить, что существующие «культурные фильтры», которые создавали ранее религия, юриспруденция, традиционные ценности, уже не действуют. Различного рода отклонения в поведении человека привели к разрушению морально-этических принципов, к эмоциональным нарушениям, и, как итог, к состоянию социальной и культурной дезадаптации личности. Тенденция к деструктивности проявилась в широком диапазоне и разных формах: от глобальных войн, терроризма, вандализма, экоцида до семейных трагедий, преднамеренного личностного разрушения. Свидетельством стали уничтоженные бесценные памятники культуры, произведений искусства, растущее количество убийств на почве семейных конфликтов, наркомания, личностное разрушение и др. Перечисленные проблемы стали нормой

почти для всех культур, вне зависимости от континента, религии и экономики.

Анализируя художественную культуру XX–XXI столетий, необходимо отметить множественность художественных течений и направлений, новых форм творчества и репрезентации. Плюрализм и вседозволенность, эксперимент и эпатажность стали главными критериями современного искусства, что вызывало много противоречивых трактовок. Актуализировались те же вопросы: что считать нормой для искусства и в искусстве, кто такой «нормальный» художник и каков он и др.

Следует отметить, что понятие «девиантности» стало объектом исследования со стороны медицины, философии, культурологии. В психологии существует дифференциация понятий «девиантность», «деликвентность», «девиации» и т.д. Автором же *под девиантностью будет пониматься не просто отклонение от нормы как таковой определенного индивида или группы людей, а общая тенденция к деструктивности, которая характеризует все сферы жизнедеятельности человека*. Стоит отметить, что психоаналитик К. Хорни уже говорила о сложности проведения различий между отклонениями и нормой [4]. Поэтому на данный момент требуется своего рода интериоризация и атрибуция понятий «норма» и «ценность», а категория «девиантности» становится наиболее актуальной в фокусе смежных исследований.

Еще одним термином, требующим корректного объяснения, является термин «сублимация». Как известно, инициирование понятия «сублимация» принадлежит З. Фрейду [1], а в дальнейшем изучением взаимосвязи вопросов психоанализа и культуры занимались К. Юнг [2], Э. Фромм [3], К. Хорни [4] и др. Переосмыслили и дополнили многие аспекты классического и неоклассического психоанализа представители экзистенциального психоанализа: Л. Бинсвангер [5] и Р. Мэй [6]. В работах постмодернистов Ж. Делеза и Ф. Гваттари [7] сформировался метод шизоанализа, который стал «дитем» своего времени. Не все перечисленные авторы осмыслили термин «сублимация». В большинстве случаев осталась фрейдистская трактовка. В связи с этим сублимация (от лат. *sublimare* — возносить, *sublime* — возвышенное, *sublimation* — возгонка) будет пониматься автором как сложный многогранный феномен, вбирающий в себя собственные типы, уровни, формы и характеризующийся этимологически и иерархически выстроен-

ной вертикалью. Кроме этого, важным для понимания феномена сублимации в культурологической науке является наличие своеобразной дихотомии, т.к. *форма культуры отражает тип сублимации, а сублимация определяет специфику культуры.*

Художественная культура в XX–XXI вв. отобразила многообразие различных форм девиантности, а искусство стало своего рода рефлексией происходящих событий. Как для художника, так и для зрителя чуть ли не самыми актуальными стали темы войны, страха, насилия, ужаса, разрушения и т.д. Еще один важный аспект необходимо учитывать и в дальнейшем: исследовать, как изменился социальный статус художника, каковы характеристики личности творца. В начале XIX в. романтизм породил новое отношение к творцу, будь то музыкант или поэт, архитектор или скульптор, а художник стал самым воплощением романтического героя и был интересен не только творчеством, но и своей личностью (Н. Паганини, Дж. Байрон, Э. Делакруа и др.). В конце XIX в. он эпатирует публику свободой творческих взглядов, поведением в обществе (протесты импрессионистов, постимпрессионистов и др.). Такое видение человека, сопричастного к искусству, сохранилось до середины XX в., а вокруг поэтов А. Рембо, Г. Апполинера, художников Х. Сутина, А. Модильяни, М. Шагала, П. Пикассо, С. Дали складывались целые легенды. Эти легенды подчеркивали и оправдывали невозможность быть «правильными» и соответствовать норме. Подтверждением этого является неиссякаемый интерес к написанным автобиографиям, мемуарам, воспоминаниям и т.д. И тем не менее, можно констатировать, что художник — это все еще особенно чувствующий и понимающий окружающую действительность тип личности, рефлексирующий над явлениями жизни посредством слова, ноты, холста, камня. Для него все еще важно оставить свой след и утвердить свое имя в истории искусства, в великом поле Культуры на протяжении долгих времен. И это долгое время являлось требованием к творческим личностям.

Художественная культура второй половины XX — начала XXI в. — это период невиданных трансформаций и экспериментов. Авторы настолько увлеклись художественными опытами, что само искусство перестало выполнять исконно принадлежащие ему функции воспитания и формирования эстетического вкуса, а художник из творца превратился в заложника сферы менеджмента и маркетинга. Бесконечно транслируются вопросы о том,

что такое ценность художественного произведения, нужно ли академическое образование, как в дальнейшем будет развиваться искусство. Нынешняя ситуация требует от художника и многого иного: быть аналитиком, менеджером, быть коммерчески успешным и харизматичным и шокировать публику. Это «прогуливающийся шизофреник», который создает «арт-хаузное» искусство, главным критерием которого является реакция смятения и шока. Безусловно, возникающие авангардистские направления в первой половине XX в. сделали вызов предшествующим векам. Искусство экспрессионизма, возникшее как реакция на события Первой мировой войны, пыталось показать внутренний мир человека, его переживания, как правило, в момент предельного духовного напряжения (Э. Мунк «Крик», О. Дикс «Война» и др.). Кубизм показал процесс дробления, расщепления материи, после которого ничего не останется (Дж. Северини «Санитарный поезд, мчащийся через город», У. Боччони «Атака улан», П. Пикассо «Герника» и др.). Сюрреализм, выросший на почве психоанализа, продемонстрировал фантазмагории и страхи бессознательного (Р. Магритт «Море страсти», С. Дали «Мягкая конструкция с вареными бобами: предчувствие гражданской войны в Испании» и др.).

Во второй половине ушедшего столетия стремительное развитие научно-технического прогресса привело к появлению множества новых арт-практик и артефактов. Такая тенденция была заложена открытиями XIX в., которые во многом и определили вектор развития культуры на протяжении XX–XXI вв., а всемирный процесс глобализации способствовал скоростному увеличению и демонстрации достижений. Явления визуальной культуры, которые еще в начале 2010-х гг. воспринимались как инновации, уже стали частью истории и архаикой визуальных технологий. В результате этого в культуре и искусстве усилились поиски новых способов репрезентации творчества, а в арт-практике появились новые виды, жанры и средства выражения. И тем не менее, анализируя выставочные проекты современного искусства, такие как «Венецианское биеннале», европейское биеннале современного искусства «Манифеста», тематику наиболее известных кинофестивалей, арт-хауз, можно сделать вывод о том, что художник утверждает темы, которые нормой стали только в XX–XXI вв., это темы страха, безумия, сексуальной девиантности. Способы репрезентации таких тем давно перестали быть классическими средствами вы-

разительности, что вызывает неоднозначные вопросы у неподготовленной публики. Современный творец, будь то художник, скульптор или режиссер, это тот, кто способен вызвать в первую очередь шок, он спекулирует и вызывает пограничные состояния у зрителя. Так, например, возникший в 1970-е гг. прошлого столетия перформанс, был и остается радикальным, экспрессивным, эпатажным явлением. Достаточно вспомнить первые работы М. Абрамович («Ритм 0» 1974 г. и др.), К. Мужева («Выход 0» 2000 г.), перформансы П. Павленского («Шов» 2012 г., «Туша» 2013 г.) и т.д. После таких арт-практик мировые издания печатают снимки как лучшие, «по мнению ведущего журнала», и заслуживающие особого внимания зрителя. Агентство «Reuters» опубликовало подборку лучших фотографий за 2012 г., затрагивающих самые значимые мировые события, среди которых было фото П. Павленского с зашитым ртом. Кроме этого, акции сопровождаются выписками врачей из психиатрических клиник, подтверждающих здоровье художника. И сложившаяся ситуация остро обозначает проблему необходимости пересмотра: либо нужно менять в психиатрии критерии диагнозов, либо медицинским наукам соглашаться с мнением общества и признавать это за норму. Современные художники спекулируют эмоциями зрителя, вызывая своими работами отвращение как необходимое условие для шока. Еще одним важным моментом является сложность языка современного искусства, потому что перформанс, видео-арт, инсталляции, хэппенинги требуют от зрителя многоуровневого восприятия и синтеза художественно-выразительных средств как необходимого условия для прочтения. Поэтому происходит «атрофирование» и невосприятие произведения искусства: эмоций не существует, рефлексия не нужна, остается спекулировать на шоке. Отчасти поэтому зрителя привлекают форматы мультимедийных выставок мастеров Возрождения, импрессионистов, постимпрессионистов.

Если сублимацию понимать как многогранный процесс, посредством которого осуществляются и актуализируются различные модусы жизнедеятельности человека в поле культуры, то необходимо отметить следующее: появление и распространение широкого спектра деструктивных и самодеструктивных явлений стало нормой для данного периода, а категория «девиантности» одной из актуальных для репрезентации в современном искусстве. Тем не менее, несмотря на неоптимистические прогнозы фи-

лософов, культурологов и искусствоведов, в культуре и искусстве наблюдается некоторое смещение и уход от эксперимента ради эксперимента, от создания нового языка ради нового языка, от «китча», «формальности», «эпатажности», «коммерциализации». Исследование проблемы, связанной с осмыслением различных аспектов проявления и трансляции девиантности современного художника и создаваемого им искусства является необходимой. Изучение глубинных процессов сублимации как феномена, раскрывающего источники, механизмы, формы и объясняющего проявление созидательной и деструктивной деятельности человека в ушедшем столетии, в дальнейшем, возможно, позволит использовать духовный потенциал личности как главный аргумент против хаоса и девиации.

Литература

1. Фрейд, З. Влечения и их судьба / З. Фрейд.— М. : ЗАО ЭКСМО-Пресс, 1999.
2. Юнг, К. Г. Психология бессознательного / К. Г. Юнг.— СПб. : Канон, 1995.
3. Фромм, Э. Мужчина и женщина / Э. Фромм.— М., 1998.
4. Хорни, К. Невротическая личность нашего времени / К. Хорни.— М., 2006.
5. Бинсвангер, Л. Экзистенциально-аналитическая школа мысли / Л. Бинсвангер // Экзистенциальная психология / пер. с англ. М. Занадворова, Ю. Овчинниковой.— М., 2001.— С. 308–333.
6. Мэй, Р. Открытие Бытия / Р. Мэй.— М., 2004.
7. Делез, Ж. Анти-Эдип. Капитализм и Шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари.— М., 2007.

В. М. Галай, В. Ю. Рабцэвіч

Мінск, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт;

С. А. Хадасевіч

Мінск, Акадэмія кіравання

пры Прэзідэнце Рэспублікі Беларусь

Сэнсава-стылістычная афарбоўка германізмаў у вобразных выслоўях беларускіх песняроў

Многія пакаленні беларусаў імкнуцца спазнаць і зразумець прыгажосць і сілу слоў нашых славурых песняроў. Гэта сапраўд-

ныя майстры слова, майстры сваёй справы, якія не пакідаюць нікога раўнадушным, якія здольны павесці ўсіх жадаючых за сабой. Яны — Янка Купала і Якуб Колас — валодалі незвычайным чуццём духу мовы.

Шматлікія каларытныя і яркія народныя выразы, уведзеныя ў моўны зварот праз пасрэдніцтва твораў выдатных майстроў беларускага слова, арыгінальныя аўтарскія наватворы, якія трывала ўвайшлі ў скарбонку нацыянальнай мовы,— усё гэта бясспрэчнае сведчанне таго, што коласаўская і купалаўская літаратурна-моўная спадчына займае пачэснае месца ў гісторыі беларускай літаратурнай мовы. Я. Колас і Я. Купала ў сваіх творах выкарыстоўвалі фразеалагічнае багацце беларускага народа. Пры дапамозе ўстойлівых выказаў пісьменнікі стваралі яркія вобразы, характарызавалі, аздаблялі мову персанажаў, рабілі яе больш выразнай і даходлівай. Асаблівую цікавасць выклікаюць фразеалагізмы, у склад якіх уваходзяць запазычаныя з іншых моў словы. Трэба адзначыць, што большасць з іх нямецкага паходжання і ў залежнасці ад кантэксту маюць розны сэнс:

гвалт (ст. бел. *кгвалтъ*, *гвалтъ* «насілле; павіннасць; штраф»

польск. *gwalt* < нов.-в.-ням. *Gewalt*): *на гвалт* «тэрмінова, пспешна» — *Цецярэе жытцо і ячмень*; *Час на гвалт і касіць, і жаць* (Я. Купала). Колас кажа *гвалт* «пра цяжкае, бязвыхаднае становішча» — *гвалт крычы хоць — няма дроў*;

шула (ст. бел. *шуло*, *шула* «бервяно ці тоўсты брус» < польск. *szuła* < нов.-в.-ням. *Säule*): *як шула плечы* (Я. Купала); у Коласа *шула* азначае *нерухама* — *Сядзіць бы шула паліцыянт каля варот*.

Блізкія значэнні маюць фразеалагізмы з наступнымі словамі:

Келіх, кяліх (ст. бел. *келіхъ*, *килихъ* «царкоўная чаша; бакал; чарка» < польск. *kielich* < сяр.-в.-ням. *kelich*): *Увесь да дна вытывай чорны келіх жыцця* «пераносіць усе цяжкасці» (Я. Купала). Коласаўскае індывідуальна-аўтарскае *вытывь гора кяліх* — «пражыць пэўны час у пакуце, мучэнні; адпакутаваць»: *Свае часамі горш за звера, Страшней за ворагаў ліхіх... Лепш вытывь гора тут кяліх* — *Ёсць усяму на свеце мера*. Сюды ж адносіцца і *спрабаваць крыва-вы келіх* — «пераносіць у поўнай меры выпрабаванні, цяжкасці, нягоды, пакуты, пагрозу смерці»; гарчэчны кяліх — «непрыемны душэўны стан, прыкрыя ўспаміны»: *Былых настройў адгалоскі і водгук мар яе былых нясуць гарчэчны ёй кяліх*.

Крук (ст. бел. *крукъ* «крук; кручок для дзвярэй, акон», руск. *крюк*, польск. *kruk* < нов.-в.-ням. *Krücke*): *гнуцца ў крук*, *гнуцца кру-*

кам (Я. Купала, Я. Колас) «кланяцца, схіляцца, падлізвацца» — *перад панамі гнецца ў крук*. Купалаўскае ў *крук згібаць* «пра стан недамагання», *гнуць плечы ў крук* «многа і цяжка працаваць» — *узаяў шлюб з зямлэй Паўлюк, / не гне ўжо плечы ў крук*. У творах Я. Коласа сустракаем часта гэты выраз *крукам носа не дастаць* — «быць ганарлівым, фанабэрыстым»; *Гітлер вёў сябе так высока, што і крукам не дастаць яго носа; крукам стаяць* «пільна аберагаць каго-небудзь, што-небудзь; увесь час назіраць» — *Крукам я стаяў, глядзеў. / Ды знянацку воўк пракляты, / Як той віхар наляцеў*.

Шнур (ст. бел. *шнуръ, снуръ* «шнурок; прылада для вымярэння; мера зямлі; зямельны ўчастак» < польск. *sznur* < сяр.-в.-ням. *sniuog*, нов.-в.-ням. *Schnur*): *пад шнур* «дакладна, правільна, акуратна» — *палац... збудован роўна, усё пад шнур; дарожкі... праведзены пад шнур*. У Коласа яшчэ *сіні шнур* «дымок» — *Унь кудзеліцца дымок... / Тчэцца сіні шнур ядвабны; зжаваць шнур* — «няроўна скасіць, пераступіць на другі бок мяжы» — *Хто шнур зжуе няроўным плехам* — */ Антось яго ўжо дайме смехам*.

Сінонімам да купалаўскага фразеалагізма *даваць пытлю* (ст. бел. *пытель* «сіта, праз якое прасявалі муку» < польск. *rytel* < нов.-в.-ням. *Veutel*) «напасці на каго-небудзь з вымовай, моцна правучыць, расправіцца з кім-небудзь; энергічна ўздзейнічаць на каго-небудзь» — выступае коласаўскае *задаць фефару* — «расправіцца з кім-небудзь; сурова пакараць» (ніжн.-ням. *feffer*) — *Гэта напэўна святы Мікалай памыліўся і замест цябе мяне пакараў. — Ён яшчэ, глядзі і мне каб фефару не задаў. Беларус я! Ох, дам пытлю, хто скажа іначай. У значэнні «наварыцца, расправіцца з кім-небудзь; хутка выконваць што-небудзь» у Купалы сустракаецца яшчэ *даць / даваць дыхту* (нов.-в.-ням. *dicht* «шчыльна, густа») — *І дала ж твая баба мне дыхту*.*

Шырока прадстаўлены фразеалагізмы са словам *ланцуг* (ст. бел. *ланцугъ, ланьцуг* «кайданы, аковы» < польск. *lancuch, lencuch* < сяр.-в.-ням. *lapp-zug*) у Я. Купалы: *зазваніць ланцугамі* — «быць сасланым на катаргу» — *кіўну я толькі пальцам і ты зараз жа зазвоніш ланцугамі; ланцуг ускласці* — «надзець кайданы», *ланцуг павесіць* — «пакараць смерцю цераз павешанне», *узаяць на ланцуг* — «арыштаваць». У Коласа *каваць ланцуг* — «заняволіць, прыгнятаць каго-небудзь», *надзець ланцуг* — «падпарадкаваць, заняволіць каго-небудзь» — *Маскву прыбраць марыў, паскуда. Надзець на Расію ланцуг; несці ланцуг* — «іmkнуцца зняволіць», *пасадзіць на лан-*

цуг — «пазбавіць свабоды», спусціць з ланцуга — «нацкаваць», скінуць ланцугі — «вызваліцца ад зняволення» — каб скарэй прыгрэла сонца, каб скінуць свае ланцугі, каб вырвацца на волю; разбіць ланцугі, зняць ланцуг пакуты — сінонімы да скінуць ланцугі.

Але асабліва трэба спыніцца на сэнсава-стылістычнай афарбоўцы германізма *грунт* у складзе фразеалагічных адзінак коласаўскіх твораў. Дарэчы, у Янкі Купалы *грунт* выступае як «гатоўнасць, накал» — параўнаем старабеларускае *кгрунтъ* «грунт, зямля, аснова» < польск. *grunt* «зямля, грунт, дно» < нов.-в.-ням. *Grund* «грунт, зямля; дно; лагчына; фундамент; аснова, прычына». Сярод амаль 20 фразеалагічных адзінак у Я. Коласа сустракаецца шмат індывідуальна-аўтарскіх: *знайсці агульны грунт* «паразумецца, дасягнуць узаемапаразумення» — *Яму здавалася, што людзі староняцца яго, і ён не можа знайсці агульнага грунту з імі*. Сінонімам выступае фразеалагізм «*стаяць на адным грунце*». — *Так што вы, Васіль Міронавіч, у гэтым выпадку стаіце на адным з ім грунце*. *Стары грунт правальваецца пад нагамі* — «ломяцца, рушацца старыя маральныя і этычныя нормы каго-небудзь» — *Тым жа часам гэты стары грунт правальваўся пад яго нагамі*. *Гэта было ясна Пракопу; намацваць грунт* — «выяўляць, разведваць загадзя што-небудзь» — *І пачаў Жарстак хадзіць каля гэтае зямлі і намацваць грунт у сельсаветах; грунт падрыхтаваць* — «выведаць што-небудзь, дамовіцца, узгадніць з кім-небудзь з мэтай вызначыць шансы на поспех» — *І на словы ніжуць словы. / Каб той звычай захаваць / Ды каб спрытна стараною / Грунт сабе падрыхтаваць*. Параўнаем сучаснае дыялектнае брэсцкае *грунт рыхтаваць* «падрыхтаваць зямлю для пасадкі». *Няма грунту пад нагамі* — «адсутнічае цвёрдая жыццёвая пазіцыя» — *І чуў Міхал нутром, душою — Не мае грунту пад сабою*. Цікавыя фразеалагізмы ўрасці ў *грунт*, *сесці на грунце*, *пусціць у грунт карэнне*, значэнне якіх аднолькавае «трывала абаснавацца, абзавесціся гаспадаркай» — *На новым грунце сесці стала, і чым жыла душа Міхала; Навошта гэтае імкненне Пусціць у грунт у свой карэнне? У грунт не дужа ён урос*. Як бачым, у такія выразы Я. Колас удыхае сваю індывідуальнасць, стараецца ўводзіць ва ўжытак заўсёды штосьці новае, свежае.

У творах абодвух пісьменнікаў сустракаем выраз *не штука* — «не цяжка» — *З такімі сябрамі, знай, будзе не штука гора сваё звяваці*. *Так і сапраўды не штука захварэць* (Я. Купала). Але ў Я. Коласа са словам *штука*, *штучка* ўжыта 12 фразеалагізмаў, сярод якіх ёсць

і індывідуальна-аўтарскія: *закручваць штучку* — «пачаць незвычайную справу», *уздерці штучку* — «зрабіць што-небудзь незвычайнае» — *Закручваеш, брат, ты нейкую штучку. Як жа гэта ты такую штучку мне ў школе ўдраў?* З крыніц народнай мовы часта ўжывае ён *добрая штучка ў значэнні «нядобрасумленны чалавек»* — *Не верыць яму і Бязручка, / Стары Купрыян. / Напэўна, ён добрая штучка...*

Заслугоўваюць ўвагі і такія выразы Я. Коласа, як *шрубы расшрубаваць* — «разладзіцца» (польск. *śruba* <нов.-в.-ням. *Schraube* <сяр.-в.-ням. *schřibe*): *Расшрубованы ўсе шрубы: / Няма войска, ёсць зброд шэры.*

Тры клёцкі ў роце — «сытна, многа есці», а *папалам клёцку* — «мала есці» (суч. бел. *клёцкі* «страва з мучнога цеста або дрэннай бульбы ў выглядзе галачак, звараных у супе, малацэ, вадзе» <нов.-в.-ням. *Kloßchen*).

Як корбу (суч. бел. *корба* «ручка, якой прыводзяць у рух што-небудзь» <польск. *korba* «рукаятка, ручка; крывашып» <нов.-в.-ням. *Kurbel*): *Яўкнуў коцік, выгнуў спінку. / Хвост падняў як корбу.*

Убіць цвік у труну — «забіць, прыкончыць чаго-небудзь» (ст. бел. *цвікъ, цвекъ*, сяр.-в.-ням. *zwic, zwec*): *Забыўся, можа, дык прыпомню, / Ваб'ю ў труну табе я цвік.*

Індывідуальна-аўтарскія фразеалагізмы сустракаем і ў Я. Купалы:

У абцасы — «пусціцца ў скокі» (суч. бел. *абцас* «цвёрдая набойка на падэшве абутку пад пятой; каблук» <польск. *owcas* «каблук» <нов.-в.-ням. *Absatz*) — *А вы, моладзь, хто мне верыць і хто любіць, ну, у абцасы!*

Урыхт — «своечасова» (магчыма, ад нямецкага *richtig*) — *што-небудзь мо не так — Прашу прабачэння; трудна ў урыхт — часу брак.* (сучаснае літаратурнае брак «недабраякасны тавар; размоўнае: нястача, адсутнасць, недахоп чаго-небудзь» <нов.-в.-ням. *Brack*).

Сядзец пад хвартухом «быць пад абцасам, знаходзіцца ў залежным стане» (ст. бел. *фартухъ, хвартухъ* <польск. *fartuch* <сяр.-в.-ням. *vortuoch*): *Ды што ж было бы, каб даведаліся суседзі, што я ў сваёй аздабулькі пад хвартухом сяджу і інш.*

Такім чынам, вывучэнне запазычанняў дазваляе глыбей і паўней асэнсаваць змест твораў вялікіх класікаў беларускай літаратуры. Іх фразеалагічныя адзінкі надаюць нашай мове выразнасць і эмацыянальнасць.

Духовно-нравственные уроки грузинской истории в трагедии А. Грифиуса «Екатерина Грузинская»

В трагическом XVII веке Германия переживала темное и страшное время: Тридцатилетняя война, Контрреформация, междоусобные войны и антифеодальные крестьянские мятежи погрузили немецкие земли в нищету, страх и отчаяние. Однако, несмотря на все это, Германия сохранила свою культуру и сделала важный шаг в создании фундамента национальной поэзии, драматургии и прозы на немецком языке. Этому способствовали не только духовные усилия лучших сыновей Германии, но и освоение опыта других народов, других культур. Это наглядно демонстрирует творчество самого выдающегося лирического поэта немецкого барокко Андреаса Грифиуса (1616–1664).

Андреас Грифиус — не только выдающийся поэт, но и драматург, прозванный современниками «немецким Шекспиром». Трагедии Грифиуса составляют единое целое с его поэзией, тем более что они написаны стихами и прямо включают в себя лирические междудействия — монологи и хоры. Они, как и лирика, раскрывают богатый внутренний мир поэта, его напряженную мысль. Именно Грифиус по праву считается основателем немецкого национального театра. Выдающийся российский германист Б. И. Пуришев пишет, что, «представляя себе мир юдолью слез и страданий, ареной неутихающей борьбы враждующих сил, Грифиус вполне закономерно обратился к жанру трагедии, еще не получившему в Германии заметного развития. Он явился первым выдающимся немецким “ученым” драматургом, стремившимся привить немецкой драматической литературе формы новейшей европейской риторической драмы, основанной на определенных “классических” правилах» [3, с. 243]. Безусловно, для Грифиуса был значим не только опыт Шекспира, мотивы которого он творчески перерабатывает, но и опыт французских классицистов, в первую очередь П. Корнеля с его величавым и гордым героем долга, с его вниманием к мученикам христианской веры. Однако трагедии Грифиуса являются преимущественно барочными, хотя внешне в них могут быть соблюдены классицистические «три единства». Барочное

начало проявляется в сложной, запутанной интриге, в натуралистических подробностях, в противоречивости характеров героев, в теме бренности всего сущего и утверждении бессмертия человеческого духа пронизывающих каждую трагедию.

Впрочем, Грифиус не сразу нашел своего позитивного героя. Первая трагедия — «Лев Армянин» («Leo Armenius», 1646) — является скорее «трагедией без героя»: в пьесе на сюжет из византийской истории IX в. зритель и читатель видит замкнутый кровавый круг насилия и преступлений. Сам драматург утверждал, что главная его задача — показать «преходящий характер человеческих дел». Истинного героя Грифиус обрел только во второй трагедии — «Екатерина Грузинская» («Katharina von Georgien», 1647), которая принесла ему большую славу. Показательно, что Грифиус обращается к истории различных народов и стран — Византии, Грузии, Англии («Убиенное величество, или Карл Стюарт, король Великобритании», 1649), Древнего Рима («Мужественный законник, или Умиравший Папиниан», 1650), и каждый раз чужая история становится не чужой для немецкого поэта, превращающего ее в парадигму духовно-этических поисков для своего народа.

В наибольшей степени уроками духовного мужества, верности родине и Богу наполнена именно трагедия Грифиуса из грузинской истории. Белорусская исследовательница Г. В. Синило отмечает: «Подлинным стоическим героем Грифиуса, воплощением нравственного долга, жертвенности во имя родины и веры становится Екатерина Грузинская в одноименной трагедии... Изображая в пьесе опустошение Грузии в результате персидского нашествия 1624 г., драматург и поэт побуждал соотечественников задуматься над участью Германии, над судьбами духовности в жестокое время, когда “вся родина погребена под пеплом и являет собой зрелище суетности всего человеческого”» [7, с. 462].

За основу сюжета «Екатерины Грузинской» взята реальная история из жизни царицы Грузии — Кетеван. Как пишет иеромонах Макарий Симонопетрский, «она жила в то время, когда Грузия разрывалась между двумя сильными враждующими соседями — Османской империей и Персией при шахе Аббасе Великом (1587–1629). Даже грузинская царская семья разделилась из-за политических разногласий. Одни князья воспитывались в Персии, другие — в Турции. Этим были обусловлены и их предпочтения, часто шедшие вразрез с интересами родины» [5].

Княжна Кетеван, происходившая из картлийской царской семьи Багратидов, вышла замуж за Давида, старшего сына царя Кахетии Александра II, однако его царствование было непродолжительным. Он умер в 1601 году, оставив сына Теймураза, которого ожидало блестящее будущее. Его отправили к персидскому двору для получения наилучшего образования.

Как сообщает Макарий Симонопетрский, «брат покойного царя Давида, Константин, был человеком низменной души и амбициозным: будучи в Персии, он обратился в ислам и стал шиитом. По наущению шаха Аббаса он убил собственного отца, Александра, и своего младшего брата Георгия, чтобы править в Кахетии единолично. Совершив эти злодеяния, он предложил Кетеван разделить с ним трон. Отказавшись от низкой сделки, благочестивая царица собрала войско против предателя, и в сражении Константин был убит» [5].

Шах Аббас постоянно строил козни против грузинских христианских царей. Чтобы расправиться с Теймуразом, в 1615 г. шах захватил территорию Ганджи. И тогда царица Кетеван отправилась ко двору Аббаса со своими внуками, Леваном и Александром, просить пощадить Грузию. Шах Аббас согласился при условии, что царевичи останутся с ним. Впоследствии он приказал оскотить их, от чего старший умер, а младший сошел с ума.

Царица Кетеван отвергла предложение шаха выйти за него замуж и была брошена в темницу. Отказавшись перейти в ислам, она провела десять лет в заточении и претерпела страшную смерть. Макарий Симонопетрский пишет: «Ее тело раздирали раскаленными крюками и вертелами, но перед каждой пыткой она осеяла себя крестным знаменем и произносила: “Во имя Отца и Сына и Святого Духа”. Наконец ей надели на голову чан с горящими углями, причинявшими ужасную боль. Затем палачи убили ее, задушив тетивой. Этот славный мученический подвиг совершился в Ширазе 22 сентября 1624 года. По преданию, с неба спустились три столпа света и стояли над телом святой Кетеван. Оно было выброшено в городскую сточную яму, но ночью пришли христиане и забрали его, чтобы достойно похоронить. Через год католические монахи нашли могилу святой Кетеван и отдали ее главу Теймуразу, снова взошедшему на трон. Драгоценная святыня была положена в церкви святого Георгия в Алаверди, где она почитается до наших дней» [5].

На Андреаса Грифиуса произвела очень большое впечатление история царицы Кетеван, о которой он узнал во время пребывания во Франции из одной из французских хроник. Поведение грузинской царицы стало для него ярчайшим примером стойкости духа и веры — образцом стоицизма, столь важного для «немецкого Сенеки», как еще называли Грифиуса. Его мало волновала политическая тема (она не доминирует в трагедии). На первом плане для немецкого драматурга — сама Екатерина, ее верность себе и христианской вере. Для Грифиуса она воплощает то, что нидерландский мыслитель Юст Липсий обозначил как *Constantia* — Постоянство, понимая его как жизненную опору и духовную основу, позволяющую человеку оставаться самим собой (трактат «*De Constantia*», 1584). Центральной коллизией трагедии Грифиуса становится противостояние духовного и подлинно нравственного начала, воплощенного в Екатерине, и плотского, жестокого, бесчеловечного, воплощенного в шахе Аббасе. Как пишет Л. В. Пумпянский, «абстрактная антитеза духа и плоти, аскетизма и эротики особенно ярко выступает в натуралистической картине пыток Екатерины и ее предсмертного мужественного экстаза» [2, с. 385]. Заметим, однако, что антитеза духа и плоти не столь уж абстрактна для Грифиуса и его читателей и зрителей: в Германии XVII в. духовная стойкость и смерть за веру были не столь уж редким явлением.

В обращении к «достопочтенному читателю» в начале своей трагедии сам А. Грифиус пишет в энергичных перечислениях, словно в мазках, накладываемых на полотно, передавая основные коллизии и проблемы своей трагедии:

«Die von mir begehrete Catharine tritt nunmehr auff den Schauplatz vnsers Vaterlandes / vnd stellet dir dar in jhrem Leib vnd Leiden ein vor dieser Zeit kaum erhöretes Beyspiel vnaußsprechlicher Beständigkeit / die Crone Persens / die Ehr deß Siegreichsten vnd Berühmtesten Königes / die Blüthe der Jugend / die vnaußsprechlichen Wollüste / die Freyheit so höher zu schätzen als das Leben / die schreckliche Marter / die Gewalt der Parthen / die Art deß Todes / so grauser als der Tod selbst / die Thränen deß Mitgefangenen Frauenzimmers / das Verlangen nach jhrem Thron / Kind / vnd Königreich bekriegen eine zarte Fraw / vnd müssen überwunden vnter jhren Füßen ligen. Mit kurzem: die Ehre / Tod / vnd Liebe ringen in jhrem Hertzen vmb den Preiß / welchen die Liebe / nicht zwar die Irrdische vnd Nichtige / sondern die

heilig-Ewige erhält / der Tod aber darreichet vnd versichert... Verzeihe
mir Großgunstiger Leser / daß ich dich bißher auffgehalten / vnd wende
dein Gesicht mit mir von dem was

Vergänglich auff die
ewigherrschende
EWIGKEIT». [9]

(«Уважаемая мной Екатерина появится сейчас на сцене нашего
отечества / и на своем примере и в своих страданиях покажет
пример непередаваемого постоянства / корону персов / честь
победоносного и знаменитого короля / цветение молодости / невы-
выразимое сладострастие / ценность свободы превыше жизни / не-
ужасную пытку / насилие / такой вид смерти, который страшнее
самой смерти / слезы попавших в плен женщин / требование ее
трона / дитя и королевства обижают хрупкую женщину и она
должна преодолеть все это. Короче говоря: невинность / смерть /
и любовь борются в ее сердце за награду, / которая именно любо-
вью, / а не ничтожным и суетным / несет в себе святое и вечное /
и только смерть довершит это и удостоверит. ...Прости мне, мой
достопочтенный читатель, / что задерживаю тебя до сих пор, / но
теперь я обращаю твой взор на

Прошедшее,
ставшее царящей
ВЕЧНОСТЬЮ».

(Подстрочный перевод наш.— П. Г.)

Кажущееся богатство внешних событий и смерти парадок-
сально сочетаются с внутренней неподвижностью действия и ха-
рактера центральной героини: несмотря ни на что, она верна
себе, своему Отечеству и Богу. Несомненной удачей драматурга
является образ шаха Аббаса, который не изображен сугубо чер-
ными красками. Он способен на сильные чувства, на любовь, но
это любовь эгоистическая и разрушительная. Убедившись, что
Екатерина не отвечает на его чувства, он изобретает для люби-
мой женщины невероятные пытки. Она же идет на смерть с го-
родо поднятой головой. В свое время Л. В. Пумпянский говорил
«о глубокой противоречивости эстетики Грифиуса. Будучи не
в силах подняться над реальными противоречиями современной
ему общественной действительности, поэт создает трагедию об-
реченности, в которой эти противоречия возводятся в неподвиж-
ные метафизические категории человеческого бытия» [2, с. 386].

С этим мнением вряд ли можно согласиться. Трагедия Екатерины — не трагедия обреченности, но прежде всего трагедия стойкости духа, трагедия, утверждающая необходимость подвига ради спасения народа и его души.

Тем не менее, безусловно, тема бренности бытия и видения мира в бесконечной изменчивости, постоянном непостоянстве, пронизывает все произведение. Г. В. Синило отмечает: «Само выражение *vanitas mundi* есть парафраз латинского перевода знаменитого выражения из Книги Экклесиаста — *vanitas vanitatum* (“суета сует”), а также *vanitas vanitatum et omnia vanitas* (“суета сует и все суета”)» [6, с. 16]. В трагедии Грифиуса нет ни одного действия, в котором бы не звучал мотив бренности и суетности мира. Хор, выступающий в конце каждого действия, не раз озвучивает эту тему. Каждый раз он призывает одуматься и осознать, что когда-либо жизни наступит конец, но все равно человеческая душа бессмертна и нетленна. Это роднит трагедию с лирикой Грифиуса.

Один из излюбленных приемов Грифиуса (и одна из самых показательных черт барокко) — резкие контрасты и применение антитез: чистота Екатерины ставится в противовес эгоистичному Аббасу, плач женщин — веселью у шаха. Так реализуется в трагедии барочный принцип *discordia concors* («сочетание несочетаемого»). Принцип *Constantia* находит яркое воплощение в образе добродетельной Екатерины, которая, пройдя все трудности, тюрьму, пытки, сохранила свое «Я» и не поддалась губительным страстям.

Таким образом, великий поэт и драматург мастерски превратил реальный сюжет из грузинской истории во вневременную парадигму духовной и нравственной стойкости. На примере грузинской царицы-мученицы Кетеван он стремится преподать урок своим соотечественникам в Германии, рисуя идеальный стоический образ. Одновременно он выражает живой интерес к реально Грузии, видит сходство судеб Грузии и Германии, трагический опыт которых важен для всех людей.

В трагедии «Екатерина Грузинская» затрагиваются вечные вопросы добра и зла, любви и ненависти, прощения и мести. Андреас Грифиус учит нас любви, состраданию, стойкости духа, верности самому себе, своим духовным и нравственным принципам, умению жертвовать собой во имя Бога и Родины. Именно поэтому она продолжает оставаться актуальной для нашего времени.

Литература

1. Вачнадзе, М. История Грузии (с древнейших времен до наших дней) [Электронный ресурс] / М. Вачнадзе.— Режим доступа: <http://libusta.is/b/74098>.
2. Пумпянский, Л. В. Грифиус и драма первой половины XVII века / Л. В. Пумпянский // История немецкой литературы : в 5 т.— М. : Изд-во АН СССР, 1962.— Т. 1.— С. 381–391.
3. Пуришев, Б. И. Немецкая литература / Б. И. Пуришев // История всемирной литературы : в 9 т.— М., 1987.— Т. 4.— С. 243–248.
4. Пуришев, Б. И. Очерки немецкой литературы XV–XVII веков / Б. И. Пуришев.— М., 1955.
5. Симонопетрский, М. Синаксарь: Жития Святых Православной Церкви : в 6 т. [Электронный ресурс] / М. Симонопетрский ; пер. с франц.— М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2011.— Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/49630.html>.
6. Синило, Г. В. Экклесиаст и его рецепция в мировой культуре : в 2 ч. Ч. 1: Предтечи, поэтика, религиозные интерпретации / Г. В. Синило.— Минск : БГУ, 2012.
7. Синило, Г. В. Немецкий Экклесиаст (Мотивы Экклесиаста в лирике Андреаса Грифиуса) // Экклесиаст и его рецепция в мировой культуре : в 2 ч. Ч. 2: Экклесиаст в мировой поэзии : от Поздней Античности до Раннего Нового времени / Г. В. Синило.— Минск, 2013.— С. 422–469.
8. Gryphius, A. Catharina von Georgien [Электронный ресурс] / A. Gryphius.— Режим доступа : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/catharina-von-georgien-2200>.

Д. В. Дашкевич

Москва, Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова

Характеристика фонетического акцента носителей языков романской и германской групп (на материале русских переднеязычных шумных согласных)

В наши дни все больше людей начинают изучать иностранные языки, интересоваться культурами других стран. Так, русский язык учат люди из самых различных уголков Земли, и одна из первых трудностей, с которыми им приходится сталкиваться — это фонетика, поскольку «овладение навыками правильного произношения является необходимым условием развития навыков и умений во всех видах речевой деятельности, средством

формирования этих навыков. Без произносительных навыков не возможны никакие коммуникативные умения, т.е. невозможно общение на русском языке» [4, с. 50].

А. А. Реформатский сформулировал определение фонетического акцента как «подчинение чужой фонетики фонологическим навыкам своего языка» [7, с. 508]. Принято выделять два взгляда на иностранный акцент: «внешний» и «внутренний». «Внешний» взгляд предполагает фиксацию черт акцента вне зависимости от того, каким является родной язык инофона. «Внутренний» взгляд сопряжен с анализом акцента, при котором учитывается проявление фонетической интерференции (см. [5, с. 432–433]).

В. А. Виноградов отмечал, что «интерференция локализована в говорящем — это свойство его как билингва, тогда как акцент существует лишь для слушающего» [1, с. 42]. Два взгляда на акцент дополняют друг друга, позволяя выделять фонологические (смыслоразличительные) и фонетические (не влияющие на смысл сказанного) ошибки в интерферированной речи учащихся (см. [1, с. 59–60]). Внешний взгляд на акцент фиксирует ошибки, а внутренний позволяет объяснить их природу. Без записей реального акцента прогноз ошибок может оказаться неверным. Однако и внешний взгляд без внутреннего не позволяет объяснить ошибки, а иногда и зафиксировать их должным образом. Данная работа ориентирована, прежде всего, на изучение собственно акцента: в ней рассматриваются ошибки иностранцев с опорой на анализ их интерферированной русской речи.

Важно отметить, что «акцент оформляется на довольно высокой стадии владения иноязычной речью (не случайно бытует выражение «говорить с акцентом»), когда становится возможной спонтанная речь на неродном языке, т.е. когда выработаны фонетические автоматизмы и внимание обучающегося переключено на план содержания. Акцент как неправильный произносительный навык проявляется на уровне умений, когда человек свободно выбирает и программирует речевое действие» [3, с. 27–28].

Как указывал Н. С. Трубецкой, «слушая чужую речь, мы при анализе слышимого непроизвольно используем привычное для нас “фонологическое сито” всего родного языка. А поскольку наше “сито” оказывается неподходящим для чужого языка, постольку и возникают многочисленные ошибки, недоразумения. Звуки чужого языка получают у нас неверную фонологическую интерпре-

тацию, так как они пропускаются через «фонологическое сито» нашего родного языка» [8, с. 59]. Следовательно, главная задача при изучении фонетики — не освоение произношения чужого языка, а «борьба» со своим (см. [6, с. 176]).

А. А. Реформатский в статье «Обучение произношению и фонология» отмечал, что, в зависимости от соотношения фонологических систем своего и чужого языков, могут проявляться две тенденции в усвоении системных категорий фонетики изучаемого языка. Первая тенденция — это «подгонка разного чужого под одно свое, когда меньший фонемный репертуар своего языка накладывается на больший фонемный материал чужого». Например, одной из распространенных ошибок инофонов является произнесение на месте русских переднеязычных зубных [л] и [л'] альвеолярного [l]: **n[l]охо* (*плохо*), так как в большинстве языков отсутствует противопоставление согласных звуков по признаку твердости/мягкости (см. [6, с. 147]).

Вторая тенденция проявляется тогда, когда «фонемный репертуар своего языка шире, чем фонемный репертуар чужого языка на аналогичном участке фонетической системы» [6, с. 148]. В этом случае носители более богатого фонетического репертуара начинают выделять в пределах более бедного фонетического репертуара несущественные нефонологические признаки. Например, в болгарском языке аффриката [ц] имеет мягкую пару [ц'], отсутствующую в русском языке. Как следствие, в интерферированной русской речи болгар может встретиться ошибка, связанная с произнесением в определенных позициях мягкой аффрикаты [ц'] на месте русской твердой [ц] (см. [2, с. 60]).

Звуковой строй каждого языка имеет определенные специфические особенности. Русский язык отличается богатой системой консонантизма и, в частности, подсистемой переднеязычных шумных согласных звуков. В романских и германских языках, наоборот, сильнее развит вокализм. В связи с этим большинство зафиксированных в ходе данного исследования ошибок в области произношения русских переднеязычных шумных согласных звуков обусловлено «подгонкой разного чужого под одно свое» [9, с. 147].

В целях исследования типологии иностранного акцента на участке переднеязычных шумных согласных в речи носителей романских и германских языков был проведен лингвистический эксперимент. Для этого были предварительно созданы специаль-

ные материалы, состоящие из слов, словосочетаний и предложений, которые могут вызывать у иностранной аудитории затруднения в области произношения переднеязычных шумных согласных русского языка. Данные материалы были разработаны с учетом прогноза трудностей, сделанного на основе сопоставления фонетических систем французского, испанского, португальского, итальянского, каталонского, немецкого, английского, датского и нидерландского языков с фонетической системой русского языка на участке переднеязычных шумных согласных. В ходе исследования была произведена запись интерферирующей русской речи двадцати шести информантов, носителей языков романской и германской групп. Записи были расшифрованы, и анализ полученных данных стал основой для настоящей работы.

Несмотря на разнообразие исследуемых акцентов, в интерферирующей русской речи всех испытуемых были обнаружены общие трудности и типологические ошибки наравне со специфическими особенностями акцента носителей определенных языков.

Так, общей проблемой для всех информантов оказалось употребление русских переднеязычных шумных согласных, противопоставленных по дифференциальному признаку твердости/мягкости. Примером послужили подобные ошибки: **вe*[c] (*весь*), **[c]ейчас* (*сейчас*), **хо*[т] (*хоть*).

Другой универсальной трудностью для носителей всех языков стали ошибки, связанные с функционированием русских переднеязычных шумных согласных: **учи*[ts'ija] (*учится*), **[stc]итаю* (*считаю*), **ca*[d] (*сад*).

Ошибки, связанные с неправильным местом образования русских шумных переднеязычных согласных, также оказались характерными для носителей романских и германских языков. Например, были зафиксированы подобные особенности акцента: **[c]мешно* (*смешно*), **[tʃ']итаешь* (*читаешь*), **[s]ека* (*щека*).

Для носителей всех языков, кроме английского, возникла трудность в произношении, связанная с неправильным способом образования русских переднеязычных шумных согласных. Например, были допущены ошибки: **[c]итаешь* (*читаешь*), **то*[c]но (*точно*), **по-неме*[s:]ки (*по-немецки*). Следовательно, данную трудность следует отнести к типологическим.

Помимо трудностей, вызванных противопоставлением русских переднеязычных шумных согласных по месту и способу об-

разования, к типологическим характеристикам иностранного акцента можно также отнести неправильное употребление согласных, противопоставленных по глухости/звонкости. Ошибки, связанные с данной особенностью русской фонологической системы, были зафиксированы у всех испытуемых, кроме носителей испанского, каталонского и английского языков: *[za]фья (*Софья*), *ку[t]а (*куда*), *[ɕ]ивет (*живет*).

Важно отметить, что, типологические ошибки объединяли меньшее количество испытуемых, нежели типологические трудности, причем, вопреки ожиданиям, и трудности, и ошибки не всегда объединяли носителей родственных языков.

Помимо универсальных трудностей, характерных для всех испытуемых, и типологических ошибок, отличающих группы носителей некоторых языков, в рамках данного эксперимента были выделены ошибки, отличающие носителей конкретных языков, то есть специфические.

Так, испаноговорящие сводят русские шипящие звуки [ш] и [ш':] к аффрикате [tʃe: *e[tk,e (*еще*), * [tʃаека (*щека*), * [st, itae[tae[[*считаетшь*]]. Помимо этого, была обнаружена ошибка, связанная с позиционными закономерностями употребления испанских согласных звуков: в испанском языке существует запрет на произнесение звука [ʦки, отличаюслова, поэтому незнакомый шипящий звук в конце слова заменяется не на [tʃ], как во всех остальных случаях, а на [s]: * [itmo этоищещшь).

В итальянском языке отсутствуют шумные щелевые согласные [ш], [ш'] и [ж], и носители итальянского языка произносят на их месте знакомые им [s] и [z]: *[z']ивьем (*живьем*), *[z]ен[s^e]ина (*женщина*), *[s]ека (*щека*) (см. [2, с. 62]).

Отличительной чертой акцента носителя нидерландского языка оказалось произнесение как мягкой аффрикаты [tʃ] отличительной чертой as'] на месте твердой зубной аффрикаты [ц]: * [tʃ*ена (*цена*), *по-неме[s]ки (*по-немецки*), *оте[s'] (*отец*).

У носителя датского языка также были обнаружены характерные особенности акцента в области произношения русских переднеязычных шумных согласных: в нескольких словах он произнес на месте переднеязычных мягких свистящих [з'] и [с'] заднеязычный мягкий [h']: *обе[h']яна (*обезьяна*), ве[h'] (*весь*).

Таким образом, несмотря на разнообразие акцентов, помимо специфических ошибок, эксперимент позволил нам выявить мно-

го общих трудностей у носителей различных языков романской и германской групп. Полученные материалы можно использовать для создания и совершенствования методических пособий по обучению русскому произношению носителей романских и германских языков.

Литература

1. Виноградов, В. А. К проблеме иностранного акцента в фонетике / А. В. Виноградов. — М., 1976.
2. Дашкевич, Д. В. Особенности фонетического акцента в области произношения русских переднеязычных шумных согласных в речи носителей романских и славянских языков / Д. В. Дашкевич // Научный вестник ВГАСУ. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». — 2015. — № 4(18). — С. 59–63.
3. Лебедева, Ю. Г. Пособие по фонетике русского языка / Ю. Г. Лебедева. — М., 1981.
4. Методика преподавания русского языка как иностранного (для зарубежных филологов-русистов) / под ред. А. Н. Щукина. — М., 1990.
5. Программа минимум кандидатского экзамена по специальности 13.00.02 // Русский язык и его история // Программы кафедры русского языка для филологических факультетов государственных университетов. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 2007.
6. Реформатский, А. А. Обучение произношению и фонология / А. А. Реформатский // Филологические науки. 1959. — № 2. — С. 145–156.
7. Реформатский, А. А. Фонология на службе обучения произношению неродного языка / А. А. Реформатский // А. А. Реформатский. Из истории отечественной фонологии : очерк; хрестоматия. — М., 1970.
8. Трубецкой, Н. С. Основы фонологии / Н. С. Трубецкой. — М., 1960.
9. Щерба, Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Л. В. Щерба. — Л., 1974.

Р. А. Дзык

Черновцы, Черновицкий национальный университет
имени Юрия Федьковича

Персональный уровень межкультурной коммуникации («Смерть в Византии» Ю. Кристевой)

История теории межкультурной коммуникации занимает сравнительно небольшой временной промежуток. Однако сама проблема межкультурной коммуникации возникает значительно

раньше. Пребывая на стыке разных наук (культурология, психология, лингвистика, этнология, антропология, социология и т.д.), теория межкультурной коммуникации носит явственно междисциплинарный характер. Этим во многом объясняется то, что исследования межкультурной коммуникации часто демонстрируют крен в ту или иную научную область, а саму теорию становится трудно обособить от смежных дисциплин, таких как лингвокультурология, этнолингвистика и др.

Особый интерес представляют различия развития теории межкультурной коммуникации в разных национальных научных традициях. Американские ученые, по мнению Ольги Леонтович, «упорно не желают увидеть тесную связь между языкознанием и теорией МК», в то время как «в России, напротив, наблюдается серьезный крен в сторону лингвистики» [6, с. 16–17]. В российской традиции «межкультурная коммуникация в самом общем виде определяется как непосредственный или опосредованный обмен информацией между представителями разных лингвокультур» [6, с. 3]. В качестве показательного примера тут можно назвать книгу Светланы Тер-Минасовой «Язык и межкультурная коммуникация» (2000) [9]. Обращаясь к российским работам по теории межкультурной коммуникации, Александр Садохин утверждает, что «большинство из этих изданий написаны лингвистами, которые весь процесс межкультурной коммуникации сводят преимущественно к языковому общению, что само по себе существенно сокращает реальное поле межкультурной коммуникации» [8, с. 3]. Признавая верность этого положения, отметим со своей стороны, что теория межкультурной коммуникации практически полностью игнорируется литературоведческой наукой. К редкому исключению тут следует отнести студии, связанные с проблемами мультикультурализма. Впрочем, большая их часть касается не столько текстового анализа, сколько опирается на реанимированный традиционный биографический метод.

Однако литература не должна сводиться всего лишь к объекту изучения межкультурной коммуникации, но и представляется нам как значимый инструмент ее познания. Придерживаясь устоявшегося понимания межкультурной коммуникации как многоуровневого общения между индивидами, полагаем наиболее соответствующим его анализ в литературном тексте на уровне персониферы, что и попытаемся предпринять на примере романа Юлии Кристевой «Смерть в Византии» («Meurtre à Byzance», 2004).

Прежде чем приступить к рассмотрению романа, обратимся к аксиоматическому положению: теория межкультурной коммуникации тесно сопряжена с проблемами глобализации и миграции. Развивая этот тезис, можно утверждать, что именно проблемы глобализации и миграции во многом способствовали возникновению данной теории и определяют в значительной мере ее сегодняшнее состояние.

В этом плане роман «Смерть в Византии» представляет обширный аналитический материал, поскольку одним из центральных топосов текста выступает Санта-Барбара — концентрированное воплощение современного глобализированного мира, «универсальная модель среды обитания», где чуть ли не каждый является мигрантом в том или ином поколении (более подробно см.: [1]).

Для самой Юлии Кристевой эта проблема является онтологически значимой. Болгарка по происхождению (эмигрировала во Францию в 1964 году), она воспринимается со стороны как органическая часть французской культуры. Однако в самой Франции ее статус представляется не столь уж однозначным. В глазах парижских интеллектуалов Кристева остается чужестранкой «l'étrangère» (Ролан Барт) или даже «вульгарной болгаркой» [7, с. 5]. По убеждению Миглены Николчиной, Кристева пребывает в позиции болгарской изгнанницы; эта позиция часто обсуждается в противоречивых терминах [7, с. 5]. На полюсах такого позиционирования, с одной стороны, находится утверждение Гаятри Спивак о том, что «болгарская жизнь ни малейшей тенью не касается слепящего света парижского голоса» Кристевой, с другой стороны, неодобрительное отношение к ее показной «маргинальности “вульгарной болгарки”» [7, с. 5]. Николчина считает, что «чужестранность» Юлии Кристевой должна рассматриваться не только как биографический факт, а и как «теоретическая, художническая и этическая позиция и, помимо этого, как фундаментальное свойство ее мышления и ее письма» [7, с. 6]. Такая позиция, безусловно, имеет под собой биографические основания (см. [2]).

Речь идет о феномене двойной «чужести»: изъятый из родной культуры, эмигрант остается так до конца и не принятым новой культурой. По глубокому убеждению Юлии Кристевой, несмотря на причины и проблемы экономического, политического, юридического характера, «судьба эмигранта фундаментально связана с родиной»: «Etranger — это тот, кто покидает свой родной язык, свою

среду и который создает свою новую идентичность. Это своего рода новое рождение или даже возрождение после смерти. Это очень опасный эксперимент, и в то же время эксперимент чрезвычайно увлекательный. Некоторые склонны видеть в нем своего рода несчастье, трагедию. Другие <...> видят в этом свою избранность» [5].

Испытание множеством мест проживания, множеством культур и языков таит в себе, как считает Кристева, опасность «потери моральных устоев, по принципу — у меня нет одного закона, у меня много законов» [5]. Взамен же этот мультилингвизм и мультикультурализм, по ее убеждению, обеспечивает огромный творческий потенциал, открывает неожиданные творческие способности [5; 3]. Собственный опыт самой Юлии Кристевой лучшее тому доказательство. Как пронизательно замечает Миглена Николчина, «начиная с “Самураев” (первый роман (1990) Юлии Кристевой.— *Р. Д.*) письмо Кристевой наконец пересекает границу, за которой оно могло бы определить себя как “роман”», «сам жанр оказывается “пациентом”, очень похожим на протагониста “Сил ужаса”: изгнанника, вопрошающего “Где?”, неутомимого скитальца, одержимого проведением границ и разделением пространств, сменяющего маски в игре со множеством идентичностей, заблудившегося меланхолика, пересекающего вечно чужую страну “до края ночи”» [7, с. 19].

Действие романа «Смерть в Византии» разворачивается в контурах трех знаковых топосов: Санта-Барбары, Парижа и Византии. Санта-Барбара является воплощением современного мира мигрантов.

«Вам хочется увидеть Санта-Барбару на карте? Невозможно. Как локализовать столь планетарное явление? Санта-Барбара есть и в Париже, и в Нью-Йорке, и в Москве, и в Софии, и в Лондоне, и в Пловдиве, и в самой Санта-Барбаре, повсюду, говорю вам, там, где пытаются выжить чужестранцы вроде нас с вами, бродяги, утратившие собственную аутентичность, ищущие непонятную истину» [4, с. 112].

Санта-Барбара выступает тут своеобразной моделью современного общества. Персонажи романа, являясь эмигрантами во втором, а то и в третьем поколении, представляют собой место пересечения разных культурных традиций.

Главная героиня романа — Стефани Делакур, чьи предки по материнской линии были русскими и нарратив которой домини-

рует в тексте, «философ-лингвист-семиолог» [4, с. 130], «блестящая студентка филологического факультета, увлекавшаяся сперва китайским языком, а потом на короткое время структурализмом» [4, с. 126]. Она больше других идентифицируется с личностью автора. Тот факт, что в романе несколько раз упоминается имя самой Юлии Кристевой (например, Стефани «присутствовала на докладе иностранки Кристевой о новых душевных расстройствах, которыми по преимуществу страдают приезжие» [4, с. 113–114]), никак не должен способствовать мысли об отчуждении автора от рассказчика, напротив — между ними тянутся невидимые связующие нити.

Стефани чувствует себя чужой в парижской журналистской среде. Отправляясь в Санта-Барбару с редакционным заданием как специальный корреспондент, чтобы расследовать странные убийства, героиня погружается в чтение романа о византийской принцессе Анне, написанного неким Себастьяном. Это позволяет Стефани прочувствовать себя «византийкой», то есть «чужестранкой». Героиня утверждает:

«Я — византийка <...>. Не ищите меня на карте, моя Византия — понятие временное, это вопрос, который время задает самому себе, когда не желает выбирать между двумя географическими точками, двумя догмами, двумя кризисами, двумя идентичностями, двумя континентами, двумя религиями, двумя полами, двумя уловками» [4, с. 144].

Обращение к Византии, которое она совершает вслед за Себастьяном, позволяет Стефани осознать своеобразие положения между мирами и временами.

Своеобразным идеологическим дополнением к Стефани выступает другой важный персонаж книги — Себастьян Крест-Джонс. Генеалогия и этимология его фамилии восходит к болгарскому «Кристи» (как и Кристева?). Себастьян работает на кафедре истории миграций в университете Санта-Барбары. Мы знакомимся с ним в тот момент, когда он летит в самолете в Стони-Брук, где должен получить ученое звание доктора *honoris causa* за труды по метизации народов. Выясняется, что Крест-Джонс является незаконнорожденным сыном официантки Трейси Джонс от Сильвестра Креста, эмигрировавшего из Балкан и добившегося успеха в Санта-Барбаре. Это положение еще более усугубляет его чуждость. Себастьян сам признает, что является «бастардом, изгнанником в поисках Истоков» [4, с. 160]. Он утешается стихией парадоксов,

ищет «мир, который в этом мире был бы не от мира сего» [4, с. 262]. К истории Византии XI века он обращается в поисках следов своего далекого предка-крестоносца. Интригующим моментом сюжетного конструкта становится увлечение Себастьяна личностью современницы легендарного предка принцессы Анны. Это первая женщина-историк, пути которой, по мысли Себастьяна, могли с этим предком пересекаться. В итоге творческие поиски Византии становятся возвращением в родные места, «обретением дома» и, одновременно, конечным пунктом его жизненного пути.

Себастьян концентрирует на себе все аспекты культурной «утраченности»:

«Я ничтожество, лишенное родины. Все изгнанники родом из каких-то других краев, которые они либо предпочитают принявшим их странам, либо ненавидят, чтобы лучше слиться со второй родиной. Я знаю таких, что заделываются поэтами и непрерывно мечтают о “хрупких березках, укрытых снегом” или о “согревающим аромате приправленных блюд, укачиваемом голубизной вечного моря”, оставшегося в стране, где прошло их детство. Знаю и других, что прячутся за маской безразличия. И третьих, что жалуются на все и вся, превратившись в жертв приютившей их страны, словно жалоба — последняя цена за свободу, что в тысячу раз предпочтительнее, чем рабство, от которого они бежали! Я же не бежал и не выбирал. И тем не менее я не у себя дома. Когда же я отправлюсь за границу, то узнаю на лицах незнакомцев знакомое выражение людей ниоткуда: что это — нечто и впрямь присущее им или же отблеск моей собственной неприкаянности? Я не принадлежу никакому пространству, возможно, я принадлежу времени, когда оно сжимается и не может быть определено никакими пределами...» [4, с. 91–92].

Кроме Себастьяна и Стефани, в романе присутствует целая вереница еще более отчужденных, порой весьма экзотичных персонажей. К примеру, убитая Крест-Джонсом Фа Чан (любовница-китайка из Гонконга) или ее брат-близнец Сяо Чан, талантливый математик, забросивший свои занятия в пользу орнитологии, ищущий свои истоки в даосизме. Однако этот Сяо оказывается еще и серийным убийцей, жертвой которого стал в том числе и профессор кафедры миграций Себастьян. Характерно, что персонажи, живущие без осознания своей культурной множественности (такие как ассистент Себастьяна Пино Минальди или жена

Себастьяна Эрмина), выглядят наиболее поверхностными и грубыми существами. Например:

«Не хватало еще какой-то там Фа Чан в этом их скучнейшем пазле! Вот уж действительно, в Санта-Барбаре одни лишь мигранты, “ничтожества, лишённые родины”, как выражается Себастьян. За исключением Минальди, который ни в чем не сомневается,— Рильски готов руку дать на отсечение, что этот уж точно ощущает себя коренным жителем! Отсюда его высокомерный тон. Наверняка, как и все, иностранец во втором поколении, но единственный, кого это не волнует» [4, с. 93].

Персонажный уровень романа демонстрирует, что глобализация при всем своем унифицирующем характере не только не снимает проблемы межкультурной коммуникации, а еще более ее усугубляет. Сама проблема, таким образом, кроме традиционной межличностной перспективы приобретает также внутрличностное измерение.

Литература

1. Дзык, Р. А. Санта-Барбара и Византия: проблемы глобализации в романе Юлии Кристевой «Смерть в Византии» / Р. А. Дзык // VIII International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism «National Literatures and the Process of Cultural Globalization» / ed. Irma Ratiani. — Tbilisi: Institute of Literature Press, 2014. — Vol. 1. — P. 334–342.

2. Дзык, Р. А. Феномен «чужести» в романе Юлии Кристевой «Смерть в Византии» / Р. А. Дзык // VII International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism «Literature in Exile. Emigrants' Fiction (20th century experience)» / ed. Irma Ratiani. — Tbilisi: Institute of Literature Press, 2013. — P. 136–153.

3. Кристева, Ю. Лакан или историческое значение психоанализа: интервью с Юлией Кристевой. — [Электронный ресурс] / Ю. Кристева // Вестник Психоанализа. — 2012. — № 1. — С. 247–252. — Режим доступа: http://olshansky.sitcity.ru/lttext_3001234503_phtml?p_ident=lttext_3001234503_p_2803193829.

4. Кристева, Ю. Смерть в Византии / Ю. Кристева. — М., 2008.

5. Кристева, Ю. Юлия Кристева: изоляция, идентичность, опасность, культура... [Электронный ресурс] / Ю. Кристева // Вестник Европы. 2005. — № 15. — С. 227–241. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/15/kri26.html>.

6. Леонтович, О. А. Россия и США: Введение в межкультурную коммуникацию / О. А. Леонтович. — Волгоград, 2003.

7. Николчина, М. Власть и ее ужасы: полилог Юлии Кристевой / М. Николчина // Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении.— СПб., 2003.— С. 5–24.

8. Садохин, А. П. Введение в теорию межкультурной коммуникации / А. П. Садохин.— М., 2005.

9. Тер-Минасова, С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова.— М., 2000.

А. О. Долгова

Минск, Белорусский государственный университет

Лингвокультурологические особенности английского юмора и трудности его перевода (на примере шуток и анекдотов)

«Современный британец — это тот, кто отправляется после работы на своем немецком автомобиле в ирландский паб, чтобы пропустить пинту-другую бельгийского пива. Потом, добравшись до дома, съедает за ужином индийское карри или турецкий кебаб, заваливается на шведский диван и смотрит американское шоу по японскому телевизору. Но при этом с подозрением относится ко всему иностранному!»

З. Налбандян «Чаепитие у королевы» [5]

Национальные особенности английского юмора. Каждая национальная культура есть результат проявленной деятельности национального менталитета, так как национальная культура не существует вне национального менталитета. Все это находит свое отражение в лексике языка, и поэтому менталитет составляет часть народной культуры. Таким образом, говоря о менталитете той или иной нации, народа, мы затрагиваем сложную, многослойную совокупность механизмов и способов действия, тесно связанных с многовековой культурой народа, ее обретенными и закрепленными способами реагирования на изменения внешнего мира, определяющими поведение нации.

Специфика английского юмора обусловлена английским менталитетом, традициями англичан, их историей, культурой, восприятием окружающей действительности, отношением к себе и другим нациям. Всем известны стереотипы об англичанах: англичане консервативны, сдержаны в эмоциях, хладнокровны, тщеславны

и высокомерны, но при этом воспитанны, дружелюбны и учтивы, чтят свои традиции, любят свой дом, королевскую семью и домашних животных [3]. Считается, что англичане имеют специфическое чувство юмора, не всегда понятное другим нациям. Одна из главных характеристик — это использование иронии и сарказма. Именно их шутки часто называют *dry sence of humour*. Англичане смеются над всем, начиная с самих себя, затрагивая другие нации, и заканчивая членами королевской семьи и правительством.

Актуальность исследования особенностей перевода английских анекдотов. Данная работа посвящена изучению особенностей английского юмора и трудностей, возникающих у переводчиков при передаче английского юмора на русский язык. Многие ученые и переводчики подчеркивают трудность и иногда даже невозможность передачи иноязычного юмора с одного языка на другой, что обусловлено как наличием стилистических приемов (оксюморона, каламбура, игры слов), так и культурно-национальными особенностями (В. Виноградов, С. Кузьмин, С. Влахос и С. Флорин и др.). Данная проблематика требует более тщательного изучения, поэтому **актуальность** данной работы не вызывает сомнения.

В последние годы анекдот как специфический юмористический литературно-фольклорный жанр привлекает внимание некоторых исследователей (Е. Шмелев, А. Шмелева, Е. Александрова и др.). Тем не менее, отметим недостаточную изученность как русского, так и английского анекдота как явления. Нам известны единичные работы, в которых рассматриваются трудности переводов анекдотов с одного языка на другой (А. Архипова, Т. Тарасенко). Недостаточная изученность данной лингвистической и переводческой проблемы обусловила выбор нами жанра анекдота в качестве юмористического текста.

Целью данной работы является изучение особенностей перевода английского юмора в лингвокультурологическом аспекте. **Объектом** нашего исследования является английский анекдот, **предметом** — лингвокультурологические особенности перевода английского анекдота на русский язык. **Материал** исследования (55 ед.) составили английские шутки и анекдоты, отобранные методом случайной выборки из интернет-источников. **Гипотезой** исследования явилось предположение о том, что английский анекдот как своеобразный юмористический жанр обладает лин-

гвокультурологическими особенностями, затрудняющими его адекватный перевод на русский язык.

Трудности передачи национального юмора. Перевод юмористических текстов по праву считался переводчиками одной из самых трудных задач среди всех видов перевода. Причин множество: сложность передачи образов, оттенков, сложность сохранения яркости текста, особенности национального колорита, юмор, шутки, основанные на каламбуре, игре слов, большая роль интуитивности при переводе юмора. Таким образом, перевод юмористических текстов становится для переводчика настоящим испытанием его профессионализма (В. Виноградов, С. Кузьмин). Тем не менее, по мнению ряда переводчиков-профессионалов (Н. Любимова, Н. Галь и др.), непереводаемой игры слов практически не существует, ничего непереводаемого в мире нет. Именно поиск наиболее оригинальных, адекватных способов перевода для работы с английским юмором и определяет успех.

Исследователь английского анекдота А. Карасик провел эксперимент, в котором респонденты (россияне) проявили следующую реакцию на юмористические инокультурные тексты: 1) полное непонимание смысла (вследствие игры слов, отсутствия соответствующих предметов или реалий в данной культуре (лакун) либо отсутствия знаний о принятых нормах поведения в чужой культуре); 2) частичное понимание смысла (без понимания юмора) вследствие осознаваемого большого разрыва между обыденной реальностью в Англии и России [4].

Понимание и перевод всякого анекдота требует, по мысли В. Санникова, знаний лингвистического, металингвистического и психолингвистического характера [8]. Каламбур как оборот речи является частью многих английских анекдотов. Не все каламбуры точно и четко переводятся с одного языка на другой. Часто переводчик либо изменяет содержание, но сохраняет игру слов и юмористический эффект, либо теряет игру слов и комический эффект, сохраняя содержание.

Лингвокультурологические трудности перевода английских шуток и анекдотов. Английский анекдот, как и любой другой, можно не понять из-за незнания культурных особенностей или менталитета Великобритании.

В нашем материале можно выделить следующие основные культурологические тематические группы, вызывающие трудно-

сти при переводе английских шуток на русский язык: **1) межнациональные различия; 2) лингвокультурологические реалии; 3) имена собственные.**

Англичане часто шутят над ирландцами, шотландцами и американцами, подчеркивая тем самым **межнациональные различия** и национальные стереотипы. Для понимания таких анекдотов, даже если они и не вызывают языковых трудностей при переводе, необходимы знания о стереотипах данных наций.

Однажды шотландец, англичанин и Клаудия Шиффер ехали в одном купе в поезде через Уэльс. Внезапно поезд заехал в туннель, и купе погрузилось в полную темноту. Затем послышался звук поцелуя и очень громкий звук пощечины. Когда поезд выехал из туннеля, Клаудия Шиффер и шотландец сидели как ни в чем ни бывало, а англичанин держал руку у своего лица, так как ему дали пощечину. Англичанин думал: «Этот шотландец, должно быть, поцеловал Клаудию Шиффер, а она перепутала и дала пощечину мне». Клаудия Шиффер думала: «Этот англичанин, наверное, пытался поцеловать меня, а в действительности поцеловал шотландца и получил за это пощечину». А шотландец думал: «Это здорово. В следующий раз, когда поезд пойдет через туннель, я опять произведу звук поцелуя и дам пощечину этому английскому...».

В этом анекдоте обыгрывается противостояние англичан и шотландцев, их недолюбивание друг друга [7].

Бытует также мнение, что шотландцы бедны и скупы, что подчеркивается в приведенном ниже анекдоте:

На аукционе в Манчестере богатый американец заявил, что потерял свой кошелек с 10 000 фунтов стерлингов и предложил награду в 100 фунтов стерлингов тому, кто его найдет. Из глубины зала раздался голос шотландца: «Я дам 150 фунтов».

К **лингвокультурологическим реалиям** отнесем как языковые особенности отдельной нации, так и культурные реалии конкретной страны. В качестве языкового своеобразия в английских анекдотах могут быть представлены шотландские слова и даже выражения. Приведем примеры.

*A Scottish farmer was in his field digging up his **tatties** (A Scots word for potatoes). An American farmer looked over the fence and said «In Texas we grow potatoes 5 times larger than that!» The Scotsman replied «Ah, but we just grow them for our own mouths!» — Шотландский фермер на своем поле выкапывал картошку. Американский фермер за-*

глянул через ограду и сказал: «В Техасе мы выращиваем картошку в 5 раз больше, чем эта!». Шотландец ответил: «А, да мы просто растим ее под свои собственные рты!»

An Englishman, roused by a Scot's scorn of his race, protested that he was born an Englishman and hoped to die an Englishman. "Man," scoffed the Scot, «hiv ye nae ambeetion (Have you any ambition)?» — Англичанин, раздраженный насмешками шотландца над своим народом, заявляет, что он родился англичанином и надеется умереть англичанином. «Человек, — съехидничал шотландец, — неужели у тебя нет никаких амбиций?»

К сожалению, при переводе эти шотландские фразы теряются и даже комментарии переводчика о том, что в оригинальном анекдоте присутствует своеобразное произношение или лексика шотландцев, не представляются нам уместным и целесообразным при передаче анекдота, т.е. некоторые переводческие потери в данных примерах очевидны.

Культурные реалии, часто встречающиеся в английских анекдотах, иногда легко переводятся на русский язык и не нуждаются в пояснениях: например, паб¹, пинта², пиво Гиннесс³. Или все же нуждаются?

Однажды англичанин, шотландец и ирландец отправились вместе в паб. Каждый из них купил пинту Гиннеса (сорт пива). Как только они собрались насладиться своим густым напитком, три мухи приземлились в каждую из их пинт и погрузились в густую пену. Англичанин отодвинул свое пиво с отвращением. Шотландец

¹ Паб (англ. Pub — сокращение от Public house, буквально «публичный дом» в значении места сбора населения) — заведение, в котором продаются алкогольные напитки для распития внутри или вне данного помещения. Традиционно существуют в Великобритании и Ирландии и являются важным социокультурным элементом этих стран [2].

² Пинта — единица объема в английской системе мер. Используется, в основном, в США, Великобритании, Ирландии. 1 английская пинта = 0,57 литра [2].

³ «Гиннесс» (англ. Guinness) — пивной бренд, принадлежащий компании Diageo (со штаб-квартирой в Лондоне), изначально относившийся к ирландской компании Arthur Guinness Son & Co, основанной в 1759 г. пивоваром Артуром Гиннессом (Arthur Guinness). Пиво «Гиннесс» — самое известное и потребляемое ирландское пиво, ставшее легендой Ирландии и символом дня св. Патрика [2].

выудил муху из своего пива и продолжал пить, как ни в чем не бывало. Ирландец тоже достал муху из своего напитка и, держа ее над пивом, стал орать: «Выплюнь, выплюнь, ты ...».

Как видно из примера, при передаче анекдота переводчик делает только небольшой комментарий в скобках о том, что Гиннесс — это сорт пива. В целом, отметим, что незнание этих культурных реалий не будет существенно препятствовать пониманию анекдота. Кроме этого, здесь отчетливо обыгрывается стереотип о жадности ирландцев.

В следующем английском анекдоте присутствуют сразу несколько культурных реалий — название праздника и трилистник, а также игра слов.

— *Why do people wear shamrocks on St. Patrick's Day? — Regular rocks are too heavy* — досл. *Почему люди надевают на одежду трилистник в день Святого Патрика¹? — Потому что обычные камни очень тяжелые.*

Для понимания этого анекдота необходимо не только знание культурологических реалий, но и английского языка (игра слов: shamrocks — трилистник; sham — поддельный; rocks — камни). Дословный перевод анекдота лишает его игры слов и соответственно юмористического эффекта.

Имена собственные, часто встречающиеся в английских анекдотах, можно разделить на личные имена и названия городов, достопримечательностей и т.п.

В английских анекдотах представлены такие личные имена, как John, Alfred, George, Willi, Nora, Tommy, Nick, Peter и др. **Самыми популярными именами** в XVIII веке в Англии были следующие мужские имена — John, William и Thomas, в XIX в. — John, William и James.

— *What brought you to the city, Johnny? — I came to see the sights, so I decided to call on you at first, uncle. — Что привело тебя в город, Джони? — Я приехал осмотреть достопримечательности и решил в первую очередь повидать тебя, дядя.*

Данный анекдот напоминает наши анекдоты про Вовочку.

¹ День святого Патрика (ирл. Lá 'le Pádraig или Lá Fhéile Pádraig) — культурный и религиозный праздник, который отмечается ежегодно 17 марта, в день смерти небесного покровителя Ирландии святого Патрика (ок. 385–461 н. э.). Торжества в день святого Патрика обычно включают парады и фестивали, исполнение танцев кейли и ношение зеленой одежды или трилистников [2].

При переводе личные имена транскрибируются или транслируются. Анекдоты с личными именами являются несомненно национально-специфичными, но не вызывают особых трудностей при переводе, в отличие от других названий. Например:

— *One of my relatives died at Waterloo. — Really? Which platform?*

— *Один из моих родственников умер на Ватерлоо. — Действительно? И на какой платформе?*

Здесь, несомненно, необходим переводческий комментарий о том, что Ватерлоо — не только место битвы, в которой Наполеон потерпел поражение от англичан, но и название вокзала в Лондоне. А то обстоятельство, что поезда из Парижа должны прибывать на вокзал, названный по имени места, где Наполеон потерпел самое сокрушительное из всех своих поражений, можно отнести на счет характерных особенностей английского юмора.

Таким образом, наличие в английских анекдотах культурологических реалий по-разному сказывается на возможностях передачи анекдота на русский язык. Если культурологические реалии являются достаточно известными носителям русского языка (паб, пинта, некоторые имена собственные и т.п.), то перевод и понимание анекдота не представляет трудностей. В некоторых случаях необходим переводческий комментарий. Есть анекдоты, при передаче которых на русский язык неизбежны переводческие потери, и даже при наличии переводческого комментария теряется вся «соль» анекдота, т.к. весь юмористический эффект основан на знании культурологической информации и/или игре слов.

Литература

1. Анекдоты на английском с переводом [Электронный ресурс] // A-Z English.ru. — Режим доступа : <http://azenglish.ru/anekdoty-na-angliyskom-s-perevodom>.

2. Википедия: Свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org>.

3. Данилова, О.А. Стереотипы об англичанах / О.А. Данилова, В.В. Черняев // Язык. Культура. Общество: Межкультурная коммуникация в современном обществе : материалы III Междунар. науч. конф. Саранск, 16 нояб. 2012 г. — Вып. 4. — 2012. — С. 112–116.

4. Карасик, А.В. Лингвокультурные характеристики английского юмора / А.В. Карасик // Дисс. на соиск. степ. канд. филол. наук. — Волгоград, 2001.

5. Налдандян, З. Чаепитие у королевы. В начале XXI века в Британии / З. Налдандян.— М., СПб, Киев, 2007.

6. Наш старый приятель английский юмор [Электронный ресурс] // HomeEnglish.— Режим доступа : <http://www.homeenglish.ru/ArticlesNash.htm>.

7. Рамзи, А. Ненавидят ли шотландцы англичан? [Электронный ресурс] / А. Рамзи // InoСМИ.ru: Группа сайтов РИА новости.— 07.10.2013.— Режим доступа : <http://inosmi.ru/world/20131007/213629901.html>.

8. Санников, В. З. Каламбур как семантический феномен / В. З. Санников // Вопросы языкознания.— № 3.— 1995.— С. 57–62.

А. В. Дубровский

Минск, Белорусский государственный университет

Современные русские переводы Библии: семантико-стилистический анализ

Совсем скоро христианский мир будет отмечать знаменательный юбилей — пятисотлетие Реформации. При этом восточнославянские народы должны вспомнить о том, что 2017 год станет годом двойного юбилея, ведь в 1517 году в Праге начинает издательскую деятельность белорусский и восточнославянский первопечатник и переводчик Библии Франциск Скорина. Для белорусов эта фигура стала культовой, что неудивительно: появление национального перевода Библии — событие, которое переоценить невозможно. Приближающийся двойной юбилей заставляет обратить особенно пристальное внимание как на саму проблему библейских переводов на восточнославянские языки, так и на те достижения, которые имеются в современной практике перевода Священного Писания.

Среди этих достижений, несомненно, должны быть названы два громких проекта, реализованных в последние годы, — перевод Российского библейского общества и «Заокский перевод» (то есть перевод, выполненный Институтом перевода Библии при Заокской духовной академии). Остановимся на таком вопросе, как соответствие названных переводов гипотетическим (и вполне реальным) читательским ожиданиям, в том числе в контексте семантико-стилистического анализа итогового текста.

Читательские ожидания по отношению к появляющимся современным переводам Библии лежат, как нам представляется, как

минимум в следующих трех плоскостях: 1) соответствие перевода современному состоянию литературного языка («лингвистическое качество» текста); 2) реализация в тексте современной методологии перевода (условно говоря, «литературное качество»); 3) отражение в тексте тех результатов современной библеистики (текстологии, экзегетики и т.д.), которые непосредственно влияют на «итоговое состояние» переведенного текста.

Сегодня очевидно, что сама природа языка требует наличия многих переводов одного текста. Язык меняется, причем в определенные эпохи меняется чрезвычайно быстро. На протяжении только двадцатого века было целых два периода бурного развития русского языка — послереволюционный и постперестроечный. Для одного века это много, а сами изменения в языке оказались весьма существенными. Если соотносить этот факт с тем, что на протяжении всего двадцатого века Библия на русском языке была доступна в основном только в Синодальном переводе 1876 г., то напрашиваются некоторые размышления. Известно, что язык названного перевода был архаизированным уже на момент его появления; что же говорить о восприятии текста нашим современником? (Особенно памятуя о том, что «наш современник» — понятие, обозначающее очень неоднородное сообщество людей: для современного русскоязычного школьника даже язык русской литературной классики оказывается зачастую сложным для понимания.) Так, уместно заметить, что в Синодальном переводе немало фрагментов, сама языковая структура которых такова, что понять их может только человек, являющийся тонким знатоком истории русского языка. Сколько таких знатоков среди тех, для кого русский язык является родным? Читатель перевода любого текста имеет право надеяться на то, что перевод как минимум не будет более «темным», чем оригинал. В связи с этим нельзя не упомянуть тот факт, что тексты Нового Завета для современников их авторов отнюдь не были тяжеловесными в плане языка и стиля. И наш современник в идеале также должен видеть перед собой текст достаточно «прозрачный» и адекватно передающий стилистическую динамику оригинала.

Кстати, *язык* и *стиль* — разные понятия. От современного перевода требуется не только современный язык, но и соответствие современному уровню представлений о стилистической адекватности перевода оригиналу. Библия — собрание очень разных

по жанрам и по стилю текстов. Хочется видеть это многообразие и в переводе: одинаковая на всем протяжении текста «возвышенная торжественность» никак не может быть оправданной.

В связи с разговором о языке следует сказать также о том, что и изучение самих библейских языков не стоит на месте, поэтому, как сказано в предисловии к переводу Института перевода Библии при Заокской духовной академии, необходимость новых переводов «продиктована и значительными достижениями второй половины XX в. в области сравнительной семитологии и исторической грамматики библейских языков, а также уяснением арамейской основы языка некоторых книг Нового Завета» [1, с. 6].

Говоря о реализации в тексте современной методологии перевода, мы выходим на специфику перевода как вида словесной деятельности. Для многих верующих — основных читателей Библии — данная тема оказывается совершенно закрытой. Вероятно, есть смысл попытаться донести до целевой аудитории информацию о том, что перевод может быть разный — например, более буквальный или более «смысловой». Библия — это совокупность очень древних текстов, при буквальном переводе которых придется очень часто иметь дело с плачевным результатом: текст, опять же, окажется просто непонятным. И в Синодальном переводе мы действительно находим немало буквализмов, явно затемняющих смысл высказывания. Современная теория перевода отдает предпочтение именно «смысловому» переводу. Однако целевой читатель иногда оказывается буквально ошарашен, когда при сравнении современных переводов Библии с привычным Синодальным встречается с довольно серьезными разночтениями. Но такова реальность, поэтому мы и призываем просвещать читателя. Правда, говоря о читательских ожиданиях, мы подразумеваем, в первую очередь, читателя «уже просвещенного». Собственно, вероятно, именно на него и следует ориентироваться, даже если таковых — меньшинство. В этом можно было бы усмотреть парадокс, но любой иной путь, скорее всего, окажется тупиковым.

Другое дело, можно высказать предположение о том, что в будущем окажется возможным поставить вопрос о создании переводов для разных целевых групп. Например, приходит на ум идея некоего «строго научного» перевода, который мог бы быть максимально буквальным, избегая при этом разве что буквализмов, недопустимых с точки зрения грамматики и стилистики целевого

языка (кстати, в Синодальном переводе их, разумеется, великое множество; классический пример — буквальные переводы случаев гендиадиса).

Причем очевидно и то, что чем больше переводов — тем лучше. Даже наличие двух переводов одного текста создает возможность «бинокулярного зрения». Какой-либо фрагмент, непонятный читателю в одном переводе просто по причине сложности языковой структуры одного, может оказаться понятным благодаря обращению к другому переводу. Несколько иная ситуация — так называемая иллюзия понятности: когда читатель уверен в том, что он правильно понимает текст, хотя его понимание на самом деле ошибочно. И вот здесь количество доступных читателю переводов воистину принципиально: когда человек видит, что его ошибочное понимание базируется на одном переводе, в то время как все остальные демонстрируют возможность иного понимания, он (при наличии адекватного мышления) сможет сделать некие важные выводы.

В связи с этим русскоязычного читателя можно уже поздравить: не во всех постсоветских странах ситуация с количеством и качеством переводов Библии столь радостная. Например, хотя есть уже несколько переводов Библии на современный белорусский язык (переводов Нового Завета больше, чем Ветхого), однако все еще ощущается «количественно-качественная неудовлетворенность».

Наконец, современный «просвещенный» читатель ожидает увидеть в переводе отражение тех плодов, которые принесли современная текстология, экзегетика и т.д. Ожидается, что текстологическая основа будет адекватной, что сам справочный аппарат издания будет содержать необходимые текстологические комментарии хотя бы в минимальном объеме (а мы беремся утверждать, что такой аппарат просто необходим). В этом плане «Заокская Библия» выгодно отличается от некоторых других изданий, в том числе от перевода РБО. Вот простой пример: открываем последнюю главу Евангелия от Марка. Что мы там видим? В «Заокской Библии» мы видим и текстологический комментарий, посвященный окончанию этой книги, и адекватное оформление текста с использованием двойных квадратных скобок. Ничего подобного мы не видим ни в первом, ни во втором изданиях перевода РБО; только в издании «Радостная весть» окончание Евангелия от Марка было оформлено адекватно.

Читатель уже не может чувствовать себя слепым котенком: ему хочется знать, *что* переводилось (текстологическая основа), с какого языка переводилось, как переводилось (методика перевода), какие есть варианты как самого текста (разночтения), так и перевода. (Кстати говоря, и фамилии переводчиков отнюдь не должны быть тайной для читателя.) В результате текст уже не выглядит «закрытым»: в нем масса сносок, переводческих и текстологических примечаний, специальных обозначений. Действительно, достаточно принципиально знать, что тот или иной фрагмент текста — позднейшая вставка, какое-то чтение является сомнительным, какое-то выражение можно понять двояко и т.д. Мы выносим за скобки рассуждения о том, в какой степени христианин — читатель Библии должен быть «наивным», «простодушным» в отношении текста Священного Писания: нет никаких причин думать, что христианская вера должна сочетаться с элементарной неосведомленностью относительно «жизни текста» — его бытования в Церкви и мире, сопряженного со сложностями многовековой передачи его от эпохи авторов до нашего времени. Странные представления о том, что чья-то вера должна понести урон, когда человек узнает, что окончание Евангелия от Марка не принадлежит первоначальному тексту, остаются именно *странными представлениями*, обсуждение которых не имеет большого смысла.

Отражаются ли в переводе результаты экзегетических штудий? По идее, они должны как-то отражаться. Читатель, знающий Библию, обращает внимание на перевод неких ключевых для него самого отрывков и зачастую остается разочарован. Для нас, например, остается загадкой, почему практически во всех русских переводах никак не осуществлена попытка отразить вполне здоровое с точки зрения смысла всего контекста понимание 1 Ин 1:7, в соответствие с которым выражение «друг с другом» означает не «люди с людьми», а «человек с Богом». Для этого вполне можно было бы использовать подстрочное примечание, если иной способ кажется слишком радикальным (данный текст, в частности, неплохо комментируется в так называемом «Толковании Далласской теологической семинарии», известной русскоязычному читателю в переводе под редакцией П. Харчлаа).

Возвращаясь к вопросу справочного аппарата издания, следует сказать, что воистину прекрасный аппарат «Заокского перевода» вовсе не должен наводить на мысль о том, что это издание «для

специалистов». Мы беремся утверждать, что и этот аппарат, и сам способ подачи текста — норма для любого современного библейского перевода. Более того, судя по всему, данный перевод можно рассматривать как универсальный в плане целевой аудитории (во всяком случае, такая заявка имплицитно сделана). Вот пример: при всей серьезности аппарата мы находим в тексте массу *курсивных написаний*, служащих для «связности» текста, его стилистической стройности и удобочитаемости. Такой прием знаком читателю и по Синодальному переводу, но перевод Института перевода Библии в Заокском содержит гораздо больше таких написаний, а это явно направлено на то, чтобы максимально доступно донести смысл текста читателям самым разным, в том числе впервые читающим Библию, не подготовленным в языковом плане и т.п.

Говоря о хорошем аппарате «Заокской Библии», мы все же вынуждены сказать, что такой элемент аппарата, как предисловия к отдельным книгам, здесь уступает предисловиям в таком чрезвычайно ценном и интересном издании, как «Радостная весть. Новый Завет. Современный русский перевод. Учебное издание» (РБО). Возможно, в последнем они чуть больше по объему, и именно поэтому там удалось чуть более тонко подойти к некоторым щепетильным вопросам авторства и т.п. Но в любом случае, в «Заокской Библии» можно заметить некоторый диссонанс между серьезностью текстологических обозначений, подстрочных примечаний и некоторой «облегченностью» предисловий.

Разумеется, в целом оба новейших перевода Библии на русский язык — перевод РБО и «Заокский перевод» — оправдывают читательские ожидания по заявленным выше параметрам, но оба нуждаются в дальнейшем совершенствовании. И здесь семантико-стилистический анализ, учет читательских замечаний — важный этап этого дальнейшего совершенствования текста перевода.

При семантико-стилистическом анализе переводов на первый план могут выходить проблемы либо формы, либо смысла, либо целостного восприятия.

Так, в переводе Мих 3:3 по версии «Заокской Библии» мы встречаем довольно спорное употребление фразеологизма *есть поедом*. *Есть поедом* значит ‘непрестанно бранить, мучить попреками’ или чуть в более буквальном смысле и только о насекомых, как во фразе *мошкара ест поедом*. Если речь идет об абстрактном субъекте, возможно третье значение — ‘непрестанно мучить, тер-

зять, доставлять беспокойство' (*тоска поедом ест*). В данном же отрывке речь идет о социальной несправедливости, для описания которой используются натуралистические образы, при этом пророк обращается к вполне конкретным адресатам. Для сравнения приведем перевод РБО: «**Пожираете плоть моего народа**: кожу с него содрали, кости его раздробили, нарубили его, будто мясо в котел, нарезали, будто в жаровню». Кстати, *есть поедом* — просторечный фразеологизм, что также вносит излишнюю «стилистическую напряженность».

В Мф 17:2 ситуация похожая — в том смысле, что стилистический недочет виден даже без обращения к оригиналу: «...от лица Его исходило сияние, словно от солнца, а одежды Его белизной лучились, как свет». Разумеется, в оригинале не «лучились», а просто «сделались белые, как свет». Но повторяем, что удивление возникает даже без обращения к оригиналу. Ведь отсутствующая в нем и созданная уже в русском переводе метафора (*одежды белизной лучились*) нанизывается на сравнение (*лучились, как свет*). Уже само по себе создание в переводе отсутствующей в оригинале метафоры не может найти сочувствия, а ее нанизывание на сравнение, причем нанизывание чрезвычайно странное (ведь *лучиться* — это 'испускать лучи', следовательно — здесь еще и скрытое или даже явное нарушение лексической сочетаемости: *лучиться* может источник света, но не сам свет), вызывает именно изумление. Читатель должен буквально споткнуться об это предложение: уж слишком витиеватая образность для евангелия. Наконец, такая мелочь, как совершенно излишняя инверсия (*белизной лучились*), — воистину мелочь.

Пример не такой глобальной, но, видимо, достаточно заметной стилистической шероховатости на уровне лексики можно найти в переводе Мф 22:6: «...оставшиеся же схватили слуг его...». *Оставшиеся* где? Можно подумать, что слуги царя в притче о званых на пир обращались к некоей толпе, собранной в одном месте. По смыслу там не *оставшиеся*, а *остальные* или прочие, как в других переводах.

В Мф 15:12 мы сталкиваемся с достаточно известной трудностью: как переводить *σκανδαλίζειν*. В Синодальном переводе плохо понятное современному русскоязычному читателю «фарисеи... **соблазнились**». В «Заокской Библии» — «слова Твои **покоробили** фарисеев»; в переводе РБО — «Твои слова **вызвали негодование**

у фарисеев». Последний вариант, видимо, не только выразительнее, но и точнее по смыслу.

Заметили мы в «Заокской Библии» и странные шероховатости на уровне синтаксиса. Мф 9:4–6:

Иисус же, зная, о чем они думают, сказал им: «Для чего вынашиваете вы в сердцах такие недобрые мысли? Что легче сказать: “Твои грехи прощены” или “Встань и иди”? **Но чтобы убедить вас, что есть у Сына Человеческого власть на земле прощать грехи,— Он обратился к параличному: — Встань, возьми постель свою и иди домой!**».

Не совсем понятно, зачем нужно было оставлять такую синтаксическую несогласованность. Это синтаксический буквализм, характерный, скорее, для Синодального перевода. Нет причин повторять подобное в современных переводах.

На смысловом уровне в качестве показательного **удачного** перевода можно привести пример Пс 113:1 по версии «Заокской Библии». М. Вайс утверждает, что для глубинного понимания всего псалма в широком библейском контексте принципиально то, что Израиль вышел от «народа с **чужим языком**» [2, с. 104]. Именно такой перевод мы находим в «Заокской Библии», и только в ней! (В Синодальном переводе — *народ иноплеменный*.) Здесь интересно то, что от небольшого нюанса зависит ряд смысловых связей с другими библейскими текстами, которые можно уловить только при таком переводе.

Наконец, показательный пример мотивированной, но сомнительной в плане удачности попытки реализовать ориентированную на читателя стратегию перевода мы находим в Мф 11:29, где версия РБО и «Заокская Библия» оказались солидарны. В Синодальном переводе: «...возьмите иго Мое на себя...». В переводе РБО: «Наденьте на себя ярмо Моих заповедей...». В «Заокском переводе»: «Примите на себя иго *заповедей* Моих...», где *заповедей* выделено курсивом, что смягчает возможные претензии. Дело в том, что *ярмо* — это **образ**, *заповеди* — это **понятие**. Язык образов и язык понятий — два разных языка. Они даже противостоят друг другу, и всегда будут вызывать настороженность попытки заменить один другим или создать из них некий гибрид, как и сделано в обоих рассматриваемых переводах. Ведь в результате образ обедняется, сужается. Возможно, он становится «понятнее» читателю (да и сама вставка может быть оправдана: см., например, комментарий на

данное место в «Учебном издании Нового Завета» РБО), но в данном конкретном случае есть смысл задаться вопросом: а неужели образ столь сложен, что его надо расшифровывать? Представляется, что образный язык Иисуса настолько емкий, что при всем стремлении переводчика сделать его более «прозрачным» в подобных случаях есть опасность «понятийными расшифровками» именно сузить и обеднить смысловую сторону высказывания, когда текст «растягивается», а семантическая емкость девальвируется.

Таким образом, памятуя о читательских ожиданиях, следует, однако, избегать попыток облегчить читателю восприятие текста непременно во всех случаях, особенно когда никакой явной необходимости в этом нет.

Литература

1. Библия в современном русском переводе / Институт перевода Библии при Заокской духовной академии. — Заокский, 2015.
2. Вайс, М. Библия и современное литературоведение: метод целостной интерпретации / М. Вайс. — М., 2001.

А. В. Духавнева
Новочеркасск, Донской государственный
аграрный университет

Народный театр как элемент культурно-образовательного пространства земской России конца XIX — начала XX вв.

В период второй половины XIX — начала XX вв. в качестве приоритетного направления деятельности земских органов самоуправления выступило народное образование. Однако созданием земской начальной школы земские учреждения не ограничились. В качестве важнейшей ставилась задача создания культурно-образовательного пространства земства как развивающей целостности, структурные элементы которой не только бы способствовали закреплению полученных в школе знаний, умений, но и стимулировали развитие познавательных и культурных интересов населения России.

Одним из элементов культурно-образовательного пространства стал народный театр, который привлек внимание педаго-

гической и творческой общественности прежде всего своими мощными образовательно-развивающими возможностями. Развлекательно-досуговая функция этого феномена осмысливалась как второстепенная и потому не была столь актуализирована в контексте исследуемой эпохи.

Одним из факторов пристального внимания к народному театру как потенциально возможному элементу культурно-образовательного пространства стала 4-я Всероссийская сельскохозяйственная выставка, организованная Московским комитетом грамотности в декабре 1895 г., на которой народному театру было отведено отдельное место. На выставке были представлены картограммы уже существующих народных театров, альбомы с фотографиями, афиши, модели устройства деревенского театра с декорациями, а также распечатки пьес для народного театра. «Собрано было все, что можно было собрать и выставить», — делился впечатлениями об этом отделе выставки Н. Бунаков [1, с. 170].

Многие прогрессивные деятели театрального искусства и литературы, педагоги, отдельные официальные лица восприняли «новое течение» в культурно-образовательной жизни России восторженно. Пожалуй, одним из первых, кто оценил огромную роль народного театра в деле образования народа, был великий мыслитель Л. Толстой. В письме, которое известный театральный деятель и драматург И. Щеглов (Леонтьев) назвал «первой ласточкой весны народного театра» и которое было опубликовано в единственном, к сожалению, в настоящее время утерянном, номере журнала «Дневник русского актера» (март, 1886) Л. Толстой, в частности, писал: «Народный театр очень занимает меня и я бы очень рад был, если бы мог ему содействовать... Отдайтесь все этому делу... переделывайте, собирайте, переводите пьесы такие, которые имели бы глубокое, вечное содержание и были понятны всей той публике, которая ходит в балаганы, и ставьте и давайте их где можно — в театрах ли, в балаганах ли. Если вы возьметесь за это дело, я всячески — и своим писанием, и привлечением к этому делу людей, которые могут дать средства для затрат (если это нужно), — буду служить этому. Но дело само по себе огромного значения, и доброе Божье дело, и непременно пойдет, и будет иметь огромный успех. ...И если сотни людей отдадутся все этому делу — все будет мало» [цит. по: 12, с. 23].

Быстро развивающаяся практика народных театров потребовала незамедлительного решения двух принципиальных вопросов:

1. Каково основное назначение народного театра в системе общего образования взрослых?

2. Каким должен быть репертуар народного театра и в соответствии с какими требованиями он должен выстраиваться?

Проведенный анализ первоисточников позволяет установить, что в начале XX в. сформировались две точки зрения на роль народного театра в жизни населения земской России. Сторонники первой воспринимали народный театр как «желательное и полезное» средство, отвлекающее народ от «вредного пользования» своим досугом, и как «безвредную забаву», развлечение, приносящее ему удовольствие. Этой точки зрения придерживались члены специальной комиссии, которая была создана при Санкт-Петербургском комитете грамотности и которой предстояло разработать ряд вопросов, связанных с различными проблемами народного театра. В подготовленном комиссией докладе цель народного театра была представлена в виде следующей формулировки: «замена грубых и безнравственных удовольствий разумным развлечением...» [4, с. 319–320].

Однако большая часть сторонников народного театра видела в нем мощный культурно-образовательный потенциал, одно из сильнейших средств для воздействия на «неразвитого» человека в интересах его образования: «... спектакли, возбуждая в народе умственную жизнь, внося в среду его ряд новых впечатлений, ... помогают... вызвать народную мысль к деятельности, пробудить и поддержать в народе умственные интересы» [9, с. 57]. Более того, народный театр, по мнению его сторонников, обладает непосредственным воспитательным воздействием на внутренний мир личности, поскольку «может удовлетворять разнообразным и серьезным запросам живой человеческой души, может дать человеку ряд импульсов для переустройства его внутреннего мира» [9, с. 59].

Образовательно-развивающие функции народного театра были признаны многими прогрессивными педагогами, поддержаны на втором Всероссийском съезде русских деятелей по техническому и профессиональному образованию (Москва, 1895–1896 гг.) и ярко продемонстрированы на уже упоминаемой четвертой Всероссийской сельскохозяйственной выставке (Москва, 1895 г.). Все это в совокупности стало определяющим моментом в развитии народного театра как элемента культурно-образовательного пространства земской России.

Вопрос репертуара народного театра был, пожалуй, одним из самых полемичных. В его обсуждении приняли участие многие деятели отечественного театрального искусства, критики, педагоги: И. Щеглов, Н. Бунаков, В. Степанов, В. Тиханович, Н. Тимковский, Ю. Озаровский, Е. Карпов, Н. Попов, В. Острогорский, П. Гайдебуров и др. Необходимость решения данного вопроса была весьма актуальна, поскольку, как справедливо заметил Е. Карпов (драматург, главный режиссер театра Литературно-художественного общества в Санкт-Петербурге), «сказочный его (народного театра — А. Д.) рост, хлынувшая в театр масса застала руководителей врасплох, не вполне подготовленными к трудной роли управления народным театром» [2, с. 1].

Размышляя над проблемой репертуара народного театра, многие исследователи стремились выделить теоретическую основу (критерии) для его построения, руководствуясь при этом авторскими концептуальными представлениями о сущности народного театра и его целевом назначении. Так, основной теоретической посылкой в составлении проекта «простого начального репертуара» для И. Щеглова стала «психология зрителя из народа»: «Сущность народности... заключается отнюдь не в рваном зипуне и бабьем причитании, а в “психологии впечатления”, вынесенного от театрального зрелища. Тут, волей-неволей, приходится считаться с тайной народного мировоззрения» [12, с. 370–371].

Практически тем же критерием, ориентирующим на знание особенностей зрителя из народа, руководствовался Ю. Озаровский. Исходя из положения, что «только в знании свойств его зрителя можно искать ответ на вопрос, каков должен быть здесь репертуар», автор предложил следующие требования к выбору пьес для народного театра:

- 1) доступность театрального представления «прежде всего в отношении языка пьесы»;
- 2) доступность в восприятии «характеров и типов пьесы, хода действия и сюжета ее, идеи пьесы»;
- 3) способность пьесы отвечать на умственные и нравственные запросы зрителя;
- 4) занимательность театрального представления;
- 5) «сравнительная несложность» постановки пьесы [3, с. 286].

Совершенно на иные теоретические основания опирался Н. Тимковский. Для него вопрос о репертуаре народного театра

был связан с вопросом о воспитательном значении театра, точнее, «действием пьесы на нравственные чувства и нравственное сознание зрителя». В определении пьесы для постановки в народном театре, считал Н. Тимковский, необходимо «спрашивать не о том, насколько данное произведение художественно, а о том, насколько оно способно вызвать к жизни лучшие стороны человеческой души» [8, с. 441].

Отдельные авторы, Н. Бунаков, В. Тиханович, П. Гайдебуров и др., в определении основных требований к репертуару народного театра учитывали, прежде всего, отдаленность зрителя от «утонченной» умственной и художественной культуры и поэтому придерживались следующей формулы: «народный театр должен давать пьесы содержательные и разнообразные, с яркими и простыми переживаниями, с бодрым и здоровым направлением» [10, с. 24].

И все же, несмотря на разность теоретических подходов к определению репертуара народного театра и, следовательно, выделенных критериальных требований, можно обнаружить те, которые стали определяющими в выборе пьес для постановок в народном театре: художественность литературного текста, доступность содержания, безукоризненность в нравственном отношении, эмоциональность.

И еще один вопрос стал предметом острых дискуссий в научно-педагогической литературе начала XX в. — вопрос, который затрагивал правомерность использования термина «народный театр». Дело в том, что отдельные авторы (Б. Сыромятников, А. Кремлев, В. Степанов, Е. Карпов и др.) принципиально не принимали самих терминов «народный театр», «театр для народа», «театр из народа» и соответственно те смысловые характеристики, которые в них вкладывались. Возражая против замены термина «общедоступный театр» на «народный», наиболее активный участник дискуссии, Б. Сыромятников, так сформулировал свои позиции:

1. Нет «особого» театра для народа. Необходимо ставить задачу создания общедоступного театра: «Не о “народном театре”, т.е. “театре для народа” или “театре через народ” можно и должно говорить в наши дни, а о *демократизации театра* (здесь и далее выделено автором), т.е. о создании театра общедоступного, для всех» [6, с. 3].

2. Основная задача театра — художественное развитие народа, его «материал» — мировая художественная и драматическая

литература. Следовательно, абсолютно недопустимы попытки создания «особого» репертуара для театра.

3. Театр должен быть «делом профессионального артиста, действующего солидарно с художником и режиссером» [7, с. 22]. Во всех остальных случаях речь идет о «театральном любительстве», которому «не по силам и не по средствам решение театральной проблемы» [7, с. 22]. «Если вы хотите дать народу художественный театр, а таким должен быть всякий театр, достойный этого имени,— утверждал Б. Сыромятников,— то дайте его таким, каким он должен быть, т.е. *в исполнении настоящих артистов и с образцовым репертуаром*» [6, с. 5].

Подчеркнем, что с последним замечанием Б. Сыромятникова были солидарны многие исследователи. В частности, В. Степанов, формулируя задачи «идеального» народного театра, отмечал: «... от исполнителя пьес на сцене идеального народного театра надо требовать главным образом искренности, силы и рельефности в игре. Эти требования в состоянии выполнить лишь актеры интеллигентные, а потому, повторяю, только им и место на идеальной народной сцене» [5, с. 231].

Отдельные участники дискуссии в принципе не возражали против термина «народный театр». Так, театральный деятель М. Писемский, рассуждая, что народ — это не отдельные сословия, а «совокупность всего населения государства», вместе с тем предостерегал от опасности сужения этого термина до понятия «простонародный»: «... под словом “народный театр” надо понимать театр, который может быть доступен всякому члену общества, т.е. как простолюдину, так и мещанину, купцу, чиновнику, интеллигенту и т. д. ... Народный театр должен быть таким, чтобы он удовлетворял все разнообразные слои общества, входящие в состав народа... Этого можно достигнуть только постановкой образцовых произведений русской и иностранной литературы» (цит. по: [13, с. 1]).

Более резкую позицию в дискуссии занял И. Щеглов. Возражая против термина «общедоступный театр», как не отражающего его сущности, он считал совершенно «бесцельно и даже смешно» «многословно» рассуждать об общедоступном театре. По его убеждению, термин «общедоступный театр» упрощает сущностные характеристики понятия «театр» и, отражая лишь «материальную сторону», сводит театр к увеселению, водевилю, балагану, цирку, мелодраме [12, с. 144]. Слово «народность», мотивировал

И. Щеглов, надо понимать «не столько этнографически, сколько психологически», а это с необходимостью требует исследования в первую очередь вопроса, связанного с изучением психологических особенностей зрителя из низших слоев населения [11, с. 3].

И все же, как показывает анализ материалов дискуссии, многие исследователи были далеки от мысли создания «особого» театра для народа. Однако такие объективные обстоятельства, как низкий образовательный уровень большинства населения России, и в связи с этим удаленность его от русской и мировой художественной культуры, составляющей содержание театральной деятельности, отсутствие «зрительского» опыта, побуждали исследователей ставить и решать вопросы (репертуар, исполнительство, психология зрителя из народа и др.), которые приближали к такому важному фактору их развития, как театр, делали эту форму действительно доступной для народа.

Литература

1. Бунаков, Н. Ф. Размышления по поводу выставки народного театра, устроенной в Москве в 1895 г. / Н. Ф. Бунаков // Народный театр. Сб. / предисл. Н. И. Тимковского. — М., 1896. С. 168–175.
2. Карпов, Е. П. Народный театр и его репертуар / Е. П. Карпов // Петербургский дневник театрала. — СПб., 1903.
3. Озаровский, Ю. Репертуар народного театра / Ю. Озаровский // Образование. — 1894. — № 5–6. — С. 286–293.
4. Протопопов, Д. Д. История Санкт-Петербургского комитета грамотности — РГИА, ф. 91, оп. 3, д. 1.
5. Степанов, В. Взгляд на идеальный народный театр и его задачи в наше время / В. Степанов // Народный театр. Сб. / предисл. Н. И. Тимковского. — М. : Изд-е Е. В. Лавровой и Н. А. Попова, 1896. — С. 222–236.
6. Сыромятников, Б. И. «Народный» или общедоступный театр? / Б. И. Сыромятников // Для народного учителя. — 1916. — № 6. — С. 1–7.
7. Сыромятников, Б. И. Спор о «народном» театре / Б. И. Сыромятников // Для народного учителя. — 1916. — № 17. — С. 16–22.
8. Тимковский, Н. О репертуаре народного театра / Н. Тимковский // Журнал для всех. — 1899. — № 4. — С. 435–442.
9. Тимковский, Н. Образовательное значение народного театра / Н. Тимковский // Образование. — 1896. — № 2. — С. 54–61.
10. Тиханович, В. Вопросы народного театра / В. Тиханович // Учитель и школа. — 1915. — № 15–16. — С. 16–32.
11. Щеглов, И. Какие пьесы нравятся народу (К вопросу о каталоге пьес для народного театра) / И. Щеглов // Новое время. — СПб., 1904.

12. Щеглов, И. Народ и театр. Очерки и исследования современного народного театра / И. Щеглов.— СПб., 1911.

13. Щеглов, И. Самый богатый народный театр в России (Два дня в Казани) / И. Щеглов // Петербургский дневник театрала.— 1904.

А. А. Дякина

Елец, Елецкий государственный университет
имени И. А. Бунина

Публицистический опыт Ивана Бунина в современных процессах национальной самоидентификации и диалога культур

Публицистика — яркая и самобытная страница творческой биографии Ивана Бунина. Исследователи и читательская аудитория открыли ее только в конце 1980-х годов прошлого столетия в связи с феноменом «белой» эмиграции. В поле научных интересов филологов, историков, культурологов оказались те произведения Бунина, которые связаны с его осмыслением Октябрьской революции, Гражданской войны, оценками деятельности вождей и идеологов пролетариата. В атмосфере перестроечной «переоценки ценностей» привлекала позиция писателя, диаметрально противоположная той, что долгие 70 лет культивировалась в советской стране. Вместе с тем широкий пласт публицистического творчества Бунина, напрямую не связанный ни с идеологией, ни с политикой, оказывался мало востребованным исследовательской средой. Более того, произведения эмигрантского периода часто вырывались из общего творческого контекста в угоду возникшей конъюнктурности и преподносились в качестве сенсационного разоблачения прежних трактовок советской истории и культуры.

Серьезным подспорьем в определении системно-целостного подхода к изучению публицистического наследия Бунина стало появление однотомника «Публицистика И. А. Бунина 1918–1953 гг.» (М., 1998), снабженного взвешенным научным комментарием и предисловием ученых ИМЛИ (О. Н. Михайлова, С. Н. Морозова, Д. Д. Николаева, Е. М. Трубиловой). В настоящее время эйфория «открытий» Бунина — сторонника «белого» движения прошла

и появилась возможность здравого видения всей совокупности проблем, поставленных в нехудожественных произведениях писателя, а также особенностей их воплощения в текстах.

Истоки зрелой публицистики Бунина следует искать в его произведениях отечественного периода. Именно в них определяется проблемное пространство будущих размышлений писателя, оттачивается его гражданская позиция.

Ранние работы Бунина, благоприятно встреченные критиками и соратниками по перу, больше касались вопросов эстетического характера. При этом понимание писателем красоты в искусстве не было отвлеченно-философским, оно опиралось на практическую потребность молодого автора прикоснуться к истокам мастерства, постичь сущность подлинного дарования. Оценивая значимость художника слова, Бунин выдвигает критерий сугубо духовного толка — крепкая связь со своей землей, с почвой, породившей талант. Чтобы понять поэта, почувствовать его «корни», «питательную среду», надо отправиться в его страну (так в свое время советовал Гёте, и Бунин апеллирует к великому предшественнику в статье «Е. А. Баратынский»). Бунин уверен, что художник, связанный с родной землей, — настоящий, подлинный, «свой». Творчество такого писателя прочно укоренено в традициях отечественной литературы, а значит наличествует основа, духовная платформа, определяющая ответственность художника за свой труд, за то, «как слово наше отзовется» (об этом статья «Недостатки современной поэзии»). Кроме того, как справедливо считает писатель, «изучение родной литературы может наилучшим образом способствовать пробуждению и укреплению национального самосознания» [1, с. 508]

Говоря о своих творческих традициях, в ряду «настоящих», кровно близких себе, Бунин называет Пушкина и Лермонтова («Думая о Пушкине», «Автобиографическая заметка») и призывает современных авторов учиться у них подлинности, истинной художественности; «усваивать русскую поэзию и воспитываться на ее образцах». Писатель сетует на то, что современные авторы «европейских классиков также не особенно изучают» [1, с. 493], а ведь в пушкинскую эпоху, к примеру, с малолетства знали французскую, немецкую, английскую литературы. Отметим, что подобные замечания были сделаны Буниным в 18-летнем возрасте. Уже тогда он прекрасно понимал, что «поэзия ...могущественный дви-

гатель цивилизации и нравственного совершенствования людей» [1, с. 490]. Пройдет немного времени, и писатель с сожалением будет констатировать победу в литературе 1910-х годов «новой поэзии», которая, как ему казалось, совершенно далека от жизни, отечественных традиций, и по своей природе является «неродной», заимствованной, не укорененной в национальной почве.

Выступая на юбилее газеты «Русские ведомости» (1913 г.), Бунин уже на правах академика (с 1910 г.) заявляет о том, что за последнее время «произошло невероятное обнищание и омертвление русской литературы» и виноваты в том, конечно же, ее современные создатели, усилиями которых «исчезли драгоценнейшие черты русской литературы: глубина, серьезность, простота, непосредственность, благородство, прямота, — и морем разлилась вульгарность и дурной тон», — напыщенный и неизменно фальшивый» [1, с. 529]. Обвиняя современную словесность в падении, Бунин, как и прежде, прибегает к категориям не только эстетическим, но и в один ряд с ними ставит принципы аксиологические. «Совесь, чувство, такт, мера, ум» — вот, что исчезло из современной литературы, как утверждает писатель. А взамен утраченного, «за немногими исключениями, не создано никаких новых ценностей», «растет словесный блуд» [1, с. 529]. С особой тревогой Бунин отмечает нестабильность, духовную шаткость, царящие в современной словесности. Он констатирует: «Чего только не проделывали мы за последние годы с нашей литературой, чему только не подражали мы, чего только не имитировали, каких только стилей и эпох не брали, каким богам не поклонялись?...Мы пережили и декаданс, и символизм, и натурализм, и порнографию, и богоборчество, и мифотворчество, и какой-то мистический анархизм, и Диониса, и Аполлона, и “пролеты в вечность”, и садизм, и приятие мира, и неприятие мира, и адамизм, и акмеизм... Это ли не Вальпургиева ночь» [1, с. 530].

Бунин не только выступает свидетелем и пламенным критиком современного состояния литературы, но и тонким аналитиком, определяющим причины случившегося, в числе которых:

- общая расшатанность, неустойчивость общественной мысли;
- неорганизованность общественного мнения;
- подражательность Европе, большей частью жалкая, ученическая, доводимая до нелепости и нередко сводившаяся даже к плагиатам;

– низкие стремления выделиться оригинальничанием, а не оригинальностью, «на что имелся особо бойкий спрос со стороны нашей уродливо формирующейся буржуазии и всех праздных слов общества»;

– увлечение некоторыми писателями, неспособными разобратся в явлениях жизни, различными теориями, смешивающими движение вперед с чисто дикарским отрицанием заслуг всех своих предшественников, несовершенство научных методов с крахом науки, дерзновенные полеты мысли с дерзостью, рост и разновидность индивидуализма с развращенностью ([см. 1, с. 530–531]).

Таким образом, размышляя над проблемами современной литературы, Бунин выходит на более широкий уровень — уровень русской духовности и задолго до своей эмиграции четко определяется в отношении «своего» и «чужого». Что есть что? «Свое» — это традиционное, исконное, «коренное», «почвенное», связанное с родной землей. «Чужое» — не свое, не родное, пришлое, заимствованное (на уровне слепого подражания, плагиата), не органичное. Обратим внимание на то, что и «свое» и «чужое» отмечается в рамках одного явления — отечественной литературы. Современное ее состояние, по мнению Бунина, свидетельствует о победе «чужого», не русского. Заметим при этом, что писатель никогда не был шовинистом. Более того, его даже объявляли гражданином мира, вспоминая цикл очерков «Тень птицы» и многочисленные путешествия по Европе и странам Востока. Так называемый бунинский «космополитизм» — это не что иное, как ощущение путешественника, которое органично уживалось с осознанным патриотизмом. Постигание закономерностей мирового порядка, проникновение душой в культурные пласты разных стран, времен и народов позволяло писателю глубже сознавать отечественные проблемы, не зачеркивало, а, напротив, — заостряло его любовь к «родным колыбелям». Один из современников писал: «Бунин путешествовал не только как чуткий поэт и тонкий наблюдатель, но и как мыслящий культурный человек» [4]. В каких бы странах ни бывал писатель, всюду он отмечал что-то необычное, свойственное тому или иному региону, народу, локально или всемирно значимое. На Востоке его притягивала необычайная древность, веками накопленная мудрость. В Европе — четкость и стройность окружающей нерукотворной красоты, которая осо-

бенно воспринимается в юности и остается потом в памяти на всю жизнь. Н. Пушешников, племянник писателя, вспоминал: «Иван Алексеевич стал говорить о том, что всегда, когда видит прекрасное, у него является ужасное сожаление, что он так убого и плохо прожил столько лет...Разве я так писал бы, если бы в юности жил иначе, если бы больше учился, больше работал над собой, если бы я родился не в Бутырьках, а здесь (Нюрнберг), если бы у меня в молодости не было такой нужды» [8]. Как видим, культурную ауру, духовные ценности других стран Бунин воспринимал как «иное». Здесь он находил тайны и загадки, постижение которых позволило бы приблизиться к Божественному замыслу о судьбах отдельных народов и всего человечества. В «ином» писатель отмечает неповторимость обычаев, образа мыслей, ментальности, но в отношении ко всему этому нет неприятия. Более того, звучат нотки сожаления по поводу «позднего причастия» к этим духовным ценностям и благодарность за то, что оно в конечном итоге стало возможным. «Подобно Теофилу Готье Бунин страдал “готической болезнью”. Он говорил, сидя в трактире XV века, где подавалось пиво в кружках и кубках, из которых когда-то пили знаменитые уроженцы Нюрнберга — Дюрер, Г. Сакс, В. Фельдвейде, — что ему хотелось бы провести здесь зиму, он мог бы хорошо писать» [8]. Художник стремился понять, прикоснуться к «иному» для обогащения своего внутреннего мира. Тон повествования об «ином» спокойный, будто стилизованный под ситуацию, конкретную страну. В очерке «Геннисарет» читаем: «В Вифлееме чувствуешь, прозреваешь то драгоценное, первое, что сохранилось на его священном палимпсесте. В царские одеяния облекли рожденного здесь, царям, путеводимым звездой, повелели принести ему, лежащему в яслях, венцы свои, золото, ливан, смирну, и легендами, прекраснее которых нет на земле, расцвели сладчайшую из земных поэм — поэму его рождения» [2].

В годы эмиграции позиция Бунина практически не изменилась: он дорожит «своим» и еще решительней не приемлет в нем «чужого». Его публицистика, начиная с «Окаянных дней» и до конца жизни, пронизана острым чувством боли за поругание всего, что он считал «своим», за попрание обычаев и традиций, разрушение отечественных культурных ценностей, за гибель Дома-России. Звучащий голос писателя становится резким, язвительным, срывается на крик, полный гнева. В «Окаянных днях», к примеру,

он так свидетельствует о последствиях революции: «Я в Петербурге почувствовал это особенно живо: в тысячелетнем и огромном доме нашем случилась великая смерть, и дом был теперь растворен, раскрыт настежь и полон несметной праздной толпой, для которой уже не стало ничего святого и запретного ни в каком из его покоев» [3]. Вместе с тем, как и раньше, автор не изменяет своей точке зрения, она последовательна и ясна.

Почерк Бунина-публициста узнавали, ибо круг проблем, поднимаемый им именно как публицистом, был постоянным, жизненно необходимым, касался каждого русского беженца и очерчивался вопросами культуры, литературы, истории России. В тех случаях, когда речь шла о чем-то другом, писатель никогда не упускал возможности перекинуть «мостик» в сторону прежней или современной России. К примеру, статья «Босоножка», посвященная Айседоре Дункан, заканчивается упоминанием о ее русском муже, трагически завершившем свое земное существование и о самом браке, «достаточно памятном всякому: сплошное пьянство, сплошная драка» [4].

Манера письма Бунина отличается высокой степенью эмоциональности, точностью слова, образной емкостью, глубиной наполнения каждой фразы. На протяжении всего зарубежного периода писатель с неприязнью будет говорить о большевиках, упрекая их в незнании русского народа, а советскую литературу в целом и отдельных ее деятелей всегда будет отлучать от традиций отечественной классики. В статье «Самородки» он отказывается признать Есенина национальным поэтом, т.е. «своим», так как для Бунина все советское — «чужое».

Вместе с тем в годы эмиграции мастер слова сохранял подлинный пиетет к «иному», прежде всего, культурному наследию. Известно, что до конца дней художник переводил зарубежных авторов, в публицистике много размышлял над их судьбами (см.: «Андре Шенье», «Джером Джером», «Конец Мопассана», «Камилл Демуллен»). Бунин преклонялся перед подлинными талантами: из англичан любил Байрона, Теннисона; из французов — Альфреда де Мюссе, Леконта де Лиля, восторгался итальянцем Петраркой, поляком Мицкевичем. Другими словами, настоящее, подлинное, исконное — все, что свойственно тому или иному народу, художнику, вне зависимости от национальной принадлежности, не вызывало у писателя неприятия или отторжения. Здесь Бунин

по-настоящему толерантен. Но в русском искусстве, культуре, общественных отношениях, идейных установках он не приемлет бездумного перенесения «чужого» на родную почву, уничтожения «своего» ради чужих мнимых ценностей. Даже если «чужое» прорастает и захватывает какие-либо области жизни, особенно идейную, мировоззренческую, творческую, оно неизменно вызывает протест Бунина. В этих случаях его публицистика приобретает обличительный тон, подчас саркастическое звучание. В статье «Инония и Китеж» он пишет: «Теперь дело обстоит много, много хуже. Теперь в стихах пролетарских хвастунов даже заборы растут и за этими “заборами низкорослыми” молитвы совершаются на единственном языке, известном российским поэтам,— то есть на матерном (“Богу молюсь матерщиной”). Теперь революция в поэзии выродилась, как в жизни, в большевизм и, достигая своего апогея, притязает, как и большевизм, на монопольный руссизм и даже на мессианство» [4, с. 171].

Позицию писателя принимали не все. И в России, и за рубежом к ней относились неоднозначно. Были сторонники, особенно в первые годы жизни на чужбине, но больше было оппонентов. Но даже в одиночестве Бунин сохранял верность своим принципам, и это в любом случае делает ему честь, побуждает потомков прислушаться к мнению великого соотечественника. Оно тем более актуально в наши дни, когда все чаще ученые говорят о «повсеместном и всеобщем кризисе национальной идентичности» в условиях «нарастающих и весьма противоречивых процессов глобализации» [7]. Современные исследователи отмечают: «массовая культура глобализации... оказалась сильнее культурных ядер национальной идентичности, которые в условиях глобализации сохранились в значительной степени лишь как культуры фольклорные... Глобализация перемолола культурные ядра национальных идентичностей, сделав граждан этих стран «гражданами мира» [7, с. 23].

Проблема национальной самоидентификации в настоящее время ставится как судьбоносная, фатальная, «охватывающая практически все государства и народы мира» [7, с. 21]. Россия не исключение из этого ряда. Ученые все настойчивее поднимают вопрос о необходимости для России «национальной сверхзадачи», «национальной идеи». Новую российскую идентичность предлагают строить на основе «определенной преемственно-

сти в культуре» [6]. Как видно, мы вновь возвращаемся на круги своя. Может, стоит в этой связи вспомнить публицистический опыт Бунина и научиться прислушиваться к мнению классиков, извлекать уроки из истории и не совершать прежних ошибок? Тогда, вероятно, не потребуются «историческое мифотворчество как инструмент для конструирования национальной идентичности» [9].

Что же касается вопроса диалога культур, то и здесь может пригодиться русский писатель Иван Бунин, а также опыт «белой» эмиграции, которая, попав в условия «иной» страны, сохраняла свои традиции, свой язык, свою литературу и не стремилась к ассимиляции, понимая, что она означает не столько смену гражданства, сколько потерю, хоть и весьма тонкой, но связующей нити с родной землей, «своей» почвой. Поэтому отношения с культурами стран, приютивших русских беженцев, строились по принципу взаимного обогащения, конструктивного диалога с сохранением каждой стороной своего «культурного ядра».

Литература

1. Бунин, И. А. Собр. соч. В 9 т. / И. А. Бунин — Т. 9. — М., 1965–1967.
2. Бунин, И. А. Собр. соч. В 9 т. / И. А. Бунин — Т. 3. — М., 1966–1967. — С. 407.
3. Бунин, И. А. Окаянные дни / И. А. Бунин — Тула, 1992. — С. 67.
4. Бунин, И. А. Публицистика 1918–1953 годов / И. А. Бунин — М., 1998. — С. 409.
5. Грузинский, А. Е. И. А. Бунин / А. Е. Грузинский // Вестник воспитания — 1912. — № 8. — С. 109.
6. Иванов, В. Н. Влияние глобализационных процессов на национальную идентичность / В. Н. Иванов // Фундаментальные исследования. — 2014. — № 8.
7. Кортунов, С. В. Национальная идентичность. Постигание смысла / С. В. Кортунов — М., 2009.
8. Пушешников, Н. Записи / Н. Пушешников // Государственный музей Тургенева. — Ф. 14, тет. 4. Инв. № 7456/4 оф. — С. 119.
9. Томайчук, Л. В. Мифологизация истории как инструмент конструирования национальной идентичности на современной Украине и в Беларуси / Л. В. Томайчук // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — Вып. 3. — 2012.

Аксиологический аспект интермодального образа

От красивых образов
мы идем к красивым мыслям,
от красивых мыслей — к красивой жизни.
(Платон)

Деятельность дизайнера — сложный творческий процесс. Проявляется это в том, что он должен уметь анализировать разнокачественные явления действительности, которые не поддаются непосредственному наблюдению и требуют особых форм мысленного отражения.

В данной работе мы попытаемся обратиться к понятию аксиосферы как примеру синергизма категорий интеллекта и духовного мира. Выделим ценностные ориентации, присущие людям с синестетическими особенностями, выведем аксиосферные составляющие из виртуального состояния в зрительный образ.

В научно-методическом пособии О. В. Чернышева «Дизайн-образование: новая модель профессиональной подготовки дизайнеров» отмечено, что «человек отражает мир сразу во многих алфавитах. Считается, что основу многоалфавитности составляют системы семантик, которыми располагает человек. Они взаимодействуют, хотя каждая обуславливает избирательный характер отражения мира. Но, оказывается, есть психологический механизм, обеспечивающий взаимосвязь в группировке шкал признаков в факторах построения семантического пространства — это явление синестезии (возникновение ощущений одной модальности под действием раздражителя другой модальности). Исследования физиологических механизмов синестезии (А. Р. Лурия) показали, что именно благодаря таким кроссмодальным переходам «в восприятии реконструируется целостный интермодальный образ» [4, с. 164].

Существует много версий появления интермодального образа. Вот одна из них: Питер Гроссенбахер (доктор из Американского национального института ментального здоровья) говорит: «В мозгу человека есть пути, по которым передаются нейробиологические

импульсы от глаз, ушей, рта, носа... Эти пути от разных органов чувств пересекаются. Так возникает бисенсорное восприятие» [5].

Сканирование мозга синестетов (исследования П. Гроссенбахера) подтверждает слова ученого. «К примеру, у людей, различающих оттенки букв, при взгляде на печатный текст активизируется не только участок мозга, отвечающий за понимание речи, но и зоны, ответственные за распознавание цвета. Таким образом, нейрологический импульс действительно перераспределяется от одного участка мозга к другому» [5].

В данной работе рассматривается один из вариантов синестезии и перевод интермодального образа в реальный. Синестезия — это особенность восприятия, при которой стимул одного типа ощущения (например, слуха) произвольно вызывает реакцию другого типа ощущения (например, зрения). Синестет — это человек, который при раздражении одного типа ощущения воспринимает другой тип ощущений. В данной работе рассматриваются образы, возникающие у синестета из произносимых звуков. В ходе исследования решалась задача — перевести то, что видит синестет, из виртуального мира в реальный зрительный образ, то есть, выявить интермодальный образ и трансформировать его в зрительный.

«Здравствуйте!» — прозвучавшее выглядит как серо-жемчужное голубоватое холодное зеркало. «День добрый!» — «день» — почти как то же зеркало, а вот «добрый» — это желтое, солнечное настроение. Значит «день добрый» — зеркало в лучах ласкового теплого солнышка. Так что же получается? Звуки, которые мы произносим, несут кроме информации цвет, а цвет — это и образ, и настроение, и психологическое воздействие?

Исследуем явление синестезии и интермодального образа на конкретном примере синестета. Вот как об этом рассказывал человек, видящий звуки в цвете:

«Оно, полученное от Вселенной, впервые проявилось в далеком детстве. Я знаю, что звуки выражены буквами, а буквы и звуки — это цвет. Сочетание звуков — цвет и форма, образ. Явилось это в моем имени — Наташа, Наталья. Наташа — розово-коричневый.

Таня — розово-красно-сиреневое. Татьяна — насыщенный красный цвет. Вася — бледно-голубое. Василий — небесно-голубой длинный, тонкий, полупрозрачный горизонтально развевающийся шарф, с зеленоватым мазком на конце и в драпировке» (см. опубликованные ранее работы А. С. Жидковой).

Сочетания звуков, кроме цвета, могут давать и форму, и объем, и фактуру, и эмоциональные чувства и даже какие-то картинки, как кадр в фильме, независимо от того, обозначает ли данный набор звуков что-либо конкретное (предмет, явление) или нет.

Вот как выглядят звуки, выраженные буквами русского алфавита в цвете, форме, фактуре, произнесенные раздельно, не в сочетании друг с другом:

А — красный, Б — зелено-голубой, В — синий... И так весь алфавит. Владея этой схемой — буква-звук-цвет, можно было бы любые слова складывать из их составляющих как цветные кубики, казалось бы, чего проще! Но не тут-то было. Оказывается, что в сочетании друг с другом звуки меняют свою окраску. Некоторые цвета вообще исчезают, и цветовое оформление слова не всегда имеет строго упорядоченную систему.

Непроизвольной синестезией обладали В. Кандинский, В. Набоков, Ф. Лист, Ян Сибелиус, М.—К. Чюрленис. Рассмотрим явление синестезии в варианте звук-цвет-образ в эксперименте.

Обратимся к творчеству великих людей искусства, чьи произведения являются знаковыми в определенной сфере, рассмотрим одно из этих произведений — знаковое — с точки зрения выявления интермодального образа и зафиксируем эти образы как продукт дизайн-деятельности. В данной работе будет сделана попытка выявить интермодальные образы на примере стихотворения В. Хлебникова для дизайн-деятельности, для осмысления понятия концептуального дизайна. О. В. Чернышев отмечает: «Концепт... есть производное возвышенного духа (ума), который способен творчески воспроизводить или собирать <...> смыслы и помыслы...» [4, с. 37].

На примере творчества В. Хлебникова мы попробуем проанализировать фундаментальную методическую триаду процесса дизайн-проектирования: осознать — почувствовать — выразить. Ведь В. Хлебников и как художник (а он был и художником), и как поэт отталкивался в своих произведениях не от природы, не от конкретного образа, а от спонтанно-интуитивного схватывания в хаосе реальности многообразных смысловых проблем и решал их с помощью интермодальных образов.

В изобразительном творчестве это внутреннее видение мира нашло отражение в искусстве модернизма, в разных его направлениях, в том числе и в абстракционизме. Художники-модерни-

сты пытались расширить и углубить возможности воздействия на зрителей. Поэты тоже внесли свою лепту в возможности воздействия на человека нетрадиционными методами. Модернизм в литературе представлен многочисленными течениями и представителями. Одной из выдающихся фигур в этой плеяде был Велимир (Виктор Владимирович) Хлебников (1885–1922) — крупнейший поэт-футурист, в значительной степени определивший лицо и программу русского футуризма (кубофутуризма). В ранних произведениях он утверждал пантеистическое единство и равноправие всего живого и сущего на земле. Одна из устойчивых идей в его творчестве — идея преобразования мира на основе гармонических взаимоотношений между людьми, зверями и природой, якобы существовавших в первобытную эпоху. Возможно, что корни этих воззрений уходят в историю семьи: отец был ученым-орнитологом, лесоведом. Свои увлечения и взгляды старался привить сыну. В. Хлебников был студентом естественного отделения физико-математического факультета Казанского университета.

Среди футуристов В. Хлебников стал одним из наиболее решительных экспериментаторов в области словотворчества. Носителем подлинного смысла в поэзии становились либо часть слова, либо отдельный звук. Для футуристов стало программным стихотворение Хлебникова «Заклятие смехом». Позднее словесные эксперименты связались с идеей создания «звездного» (мирового) языка.

Если внимательно прочитать текст стихотворения, вдумываясь и анализируя его, то мы ощущаем действие, сущностей, состояние. Все эти категории представлены словами в основном созданными В. Хлебниковым, где фигурирует звуковая часть [СМЕ-] в разных вариациях.

Большую часть сознательной жизни Хлебников провел среди художников. С ними он был связан несравненно ближе и дружественней, чем с литераторами. Маяковский и Крученых, ближайшие его литературные соратники, были профессиональными художниками.

У Хлебникова есть еще поэтическая графика совершенно неотделимая от текста. «Начертание и слово образуют здесь единое целое или, вернее сказать, обнаруживают единую природу. Изображение складывается из тех же элементов, что и начертание буквы и слова. В его основе — те же штрихи, завитки, росчерки, помарки,

кляксы, точки и многоточия. Такая графика, подобно знаменитым пушкинским рисункам, прямо вырастает из почерка. Но отличие хлебниковской графики в том, что она как бы предшествует слову, она дословесна и напоминает какое-то пение, еще не оформившееся в артикулированные звуки речи. Это как бы музыка почерка» [6].

Итак, используем алфавитную матрицу соответствия звуков и букв русского алфавита цвету. Помним, что звуки, сочетаясь друг с другом, могут менять базовый цвет. Поэтому дадим стихотворение и схему-матрицу человеку, не являющемуся синестетом. Ставим перед ним задачу: воспроизводим интермодальный образ таким, каким он видится при произнесении наборов звуков, составляющих отдельные слова, в произведении Велимира Хлебникова «Заклятие смехом», то есть воспроизводим то, что видит не синестетически способный человек.

Соблюдая порядок слов по стихотворению, воспроизводим интермодальный образ (здесь мы приведем лишь несколько образцов): *Рассмейтесь — Смеяльно — Смеюнчики*. Каждому слову соответствует свой цветовой образ (см. опубликованные ранее работы А. С. Жидковой).

Сам В. Хлебников отмечал, что математика, поэзия, музыка связаны между собой. Наверное, математическая программа вывела бы определенную закономерность в повторяющихся словах, звуках, ритме, цвете. С точки зрения дизайнера мы видим, что основой является цветовая гамма, соответствующая набору звуков [СМЕ-], она и является композиционной основой в каждом интермодальном образе. Затем идут вариации цвета, соответствующие звукам [р], [х], [ч], [ш], [к], [о] и другие.

Мы не будем пользоваться компьютерными программами. Отдадим весь эксперимент на видение, чувства Человека. Что смог сделать человек, не являющийся синестетом, но вооруженный схемой соответствия цвета звукам по русскому алфавиту, мы можем увидеть.

Велимир (Виктор Владимирович) Хлебников был одним из ведущих участников движения футуристов («будетлян»). В 1921 г., мечтая о будущем, он предсказал: «...Врачи лечат внушением на расстоянии по проволоке. Радио будущего сумеет выступать и в качестве врача, исцеляющего без лекарства... Известно, что некоторые звуки, как «ля» и «си», поднимают мышечную способность, иногда в шестьдесят четыре раза, сгущая ее на некоторый

промежуток времени. В дни обострения труда, летней страды, постройки больших зданий эти звуки будут рассылаются Радио по всей стране, на много раз подымая ее силу» [6].

В 1912-м и в 1913-м гг. были опубликованы литературные манифесты футуристов, где выдвигались новые принципы творчества — содержание словам придавалось по их начертательной и фонической характеристике, гласные понимались как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, запах. То есть, шел поиск связи, зависимости энергии звуков от нашего их написания, произнесения.

Мы понимаем, что неординарные социо-культурные коммуникации прорабатывались В. Хлебниковым, как и его единомышленниками — В. Маяковским, Д. Бурлюком — в определенных эпохальных исторических катаклизмах. Именно на волне потрясений в обществе В. Хлебников предсказал возможность с помощью синестетических средств, опираясь на достигнутые человечеством успехи в создании привычных шаблонов в поэтическом творчестве, графике, живописи, музыке и т.д., то есть, вращенном культурном наследии, ломая эти шаблоны в духе эстетики авангардизма, моделировать социальные настроения и поведение человеческого социума.

Итак, мы представили дизайнерский продукт, выведенный из виртуального состояния в зрительное с помощью синестезии. В свое время над этой проблемой работали В. Кандинский, М.-К. Чюрленис. В. Набоков утверждал: «Черно-бурую группу составляют: густое, без галльского глянца А; довольно ровное (по сравнению с рваным R) P; крепкое каучуковое Г...» [2, с. 17]. А несколькими десятилетиями ранее французский поэт Артюр Рембо писал: «А — черно, бело — Е, У — зелено, О — сине, И — красно... Я хочу открыть рождение гласных» [3].

В данной работе была сделана попытка на основании некоторых словотворческих форм из произведения В. Хлебникова «Заклятие смехом» выявить интермодальные образы. Для этого было выбрано два пути — дать схему соответствия «звук-цвет» русского алфавита человеку, не являющемуся синестетом, предоставить ему творческую свободу в этих рамках — в результате мы увидели изображения этих необычных слов в виде ряда цветовых полосок; и второй путь — предоставить интермодальные образы в видении синестета с дизайнерской интерпретацией.

Образы виртуального мира существуют. Кто-то их просто чувствует, кто-то видит, слышит... Но они есть и играют определенную роль в нашем самочувствии, мироощущении, психике, здоровье, настроении. Не считается с этим было бы упущением. К такому выводу пришли и футуристы, и В. Кандинский, и М.—К. Чюрленис и многие другие творческие люди. Эти знания можно использовать, сочетая звук, цвет, форму, фактуру, другие характеристики и в здравоохранении, и психологии, и нейрофизиологии, и социологии — везде, где речь идет о Человеке и его взаимосвязи с Космосом и Вселенной.

Литература

1. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве [Электронный ресурс] / В. В. Кандинский.— Режим доступа : <http://lib.ru/CULTURE/KANDINSKIJ/kandinskij.txt>.
2. Набоков, В. В. Другие берега / В. В. Набоков.— М., 1988.
3. Рембо, А. Гласные [Электронный ресурс] / А. Рембо // «Николай Гумилёв: электронное собрание сочинений» 1997–2015.— Режим доступа : <http://gumilev.ru/translations/82>.
4. Чернышев, О. В. Дизайн — образование: новая модель профессиональной подготовки дизайнеров / О. В. Чернышев.— Минск : Прописи, 2006.
5. Смешение чувств [Электронный ресурс].— Режим доступа : <http://bibliotekar.ru/nnSinestezia.html>.
6. Хлебникова поле [Электронный ресурс].— Режим доступа : www.ka2.ru/nauka/figures.html.
7. Аксиосфера [Электронный ресурс].— Режим доступа : <http://ru.dianomica.wikia.com/wiki/Аксиосфера>.

Е. А. Зачевский

Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого

«Тихая проза» Германа Ленца

Творчество любого писателя — это комплекс различных ценностей, формирующих парадигму его мировосприятия и находящих соответствующее выражение в его произведениях. При этом, как правило, в основе этой парадигмы лежит личный опыт художника, который в значительной мере подвергает переоценке существующие традиционные установления, отчего идеологическая

и эстетическая составляющие приобретают порой довольно необычные формы, которые при всей кажущейся парадоксальности имеют право на существование и подтверждаются жизненными перипетиями их создателя.

В этом смысле примечательны жизнь и творчество немецкого писателя Германа Ленца (1913–1998), который, являясь свидетелем и участником важных событий своего времени, оставался незатронутым ими, рассматривая действительность или то, что он понимал под этим, с одной раз и навсегда избранной точки обзора. Если сравнить биографию Г. Ленца с биографиями, например, А. Андерша, Г. Айха, Г. В. Рихтера или Г. Грасса, то они мало в чем разнятся: фашизм, солдатчина, американский плен, лишения первых послевоенных лет. Но если эти писатели принимали активное участие в общественной жизни ФРГ, выступали за демократические преобразования в стране, поднимали в своих произведениях острые социально-политические вопросы, то Ленц на всех этапах своего творческого пути оставался безучастным, замкнувшимся в себе попутчиком времени, добровольно избравшим статус «внутреннего эмигранта» в чуждом ему XX веке.

Опыт войны и фашизма настолько потряс молодого Ленца, что он так и не оправился от пережитого. Отсюда его твердая приверженность крайне пессимистическим воззрениям римского императора, философа-стоика Марка Аврелия, чей свод высказываний «Размышления» привлек внимание Ленца идеей внутренней свободы, отрешенности от реальной действительности при сохранении внешней гармонии с ней. Ленц часто цитирует Марка Аврелия, но особенно пришились ему по душе слова философа о том, что «лучший способ защититься — уподобиться» [1, с. 29], т.е., поясняет Ленц, «сделать вид, как будто ты составляешь одно целое со всеми, в то время как про себя ты говоришь: «Не воспринимай ничего из поступков того, кто поносит или осуждает тебя, а посмотри, соответствует ли это истине». И далее: «К подобного рода рассуждениям прибегают лишь в такие мрачные времена, когда трудно вообще мыслить» [2, с. 145].

Но если в годы фашизма эта позиция оправдывалась нежеланием иметь что-либо общее с преступным режимом, то после его падения неизменность ее говорила о принципиальном неприятии писателем реальной действительности. Отсюда отказ Ленца от сотрудничества с антифашистским журналом «Руф» в период

его издания немецкими военнопленными в США [3, с. 238–239], отсюда игнорирование литературных и политических дискуссий послевоенного времени, неслышное пребывание в «группе 47», куда он, по словам Ленца, был чуть ли не насильно препровожден его редактором [4, с. 139].

До конца своих дней Ленц оставался искренним противником фашизма, но само это политическое движение, как и любое другое — «все идеологии партийно-политического свойства были мне противны, и такими остаются до сих пор» [2, с. 142], — оставляло его равнодушным: «После 1945 года нацисты потеряли для меня всякий интерес. У них не было никакой власти, и ненависть к ним меня ничуть не занимала» [5, с. 62].

Однако это не совсем так. Действительно, фашизм и социально-политические процессы в ФРГ оставались на периферии творчества Ленца. При этом он ссылается на «Науку поэзии» Горация, где ничего не говорится о том, что писатель должен «вскрывать пороки общества», «выполнять социальные функции» [2, с. 42], как это делает, например, известный публицист Гюнтер Вальраф [2, с. 44]. Свою задачу Ленц видит в том, чтобы передать «ощущение света..., пробивающегося сквозь листву» или дать «услышать трели овсянки, заливающейся в кустах боярышника», ибо «лишь все естественное может излучать прелесть имматериального, и это для меня важнее всего» [2, с. 44]. В 1936 году его первый поэтический сборник открывался знаменательными словами: «В листок свернувшийся хотел бы я пробраться. // Услышать шорохи его трухлявой смерти, //Чтоб медленно зачахнуть в нитях паутины, // Внимая ровному ворчанию осы» [2, с. 26]. Эти строки Ленц считал показательными для своего творчества, что и подтверждается всеми его произведениями.

И все же натурфилософская окрашенность творчества Ленца в конечном счете оборачивается в свою противоположность. Фашизму, воплощающему мир насилия и бездуховности, писатель противопоставляет вымышленный мир старой Австрии конца XIX века, построенный на литературном материале: «О войне я не писал. В силу моего образа мыслей я ничего не хотел знать о крови и вшах. И поэтому я писал об утонченных господах, живших в 1890 году в Вене, сочинял жизнь, стоившую того. Типичный эскапизм, скажут об этом позже. Все отвратительное отмени (опять Марк Аврелий! — **Е. З.**), вот в чем суть дела» [2, с. 32].

Ленц вспоминает, что в годы фашизма «Австрия представлялась ему противовесом Германии, и казалось, что она могла предотвратить разрушение» [2, с. 67]. Отсюда влечение Ленца к Штифтеру, Мёрике, Грильпарцеру, и, конечно же, к Марку Аврелию, который не раз посещал провинции, входящие ныне в состав Австрии, да и скончался император в Виндобоне, т.е. в Вене. Событие это произошло во II веке н.э., но временные границы Ленца не смущают, ибо он не считал себя «современником» и «предпочел бы быть миннезингером, желательно зажиточным» [2, с. 9]). Необъятные просторы прошлого являлись для Ленца спасительным укрытием от непредсказуемых опасностей настоящего: «Прошлое наличествует. Оно не может быть изменено или преодолено, и стоит как скала. На нем можно более отчетливо передать структуру жизни, чем в постоянно меняющемся настоящем, которое... состоит лишь из мгновений, тут же исчезающих» [2, с. 68–69]. Правда, Ленц допускает, что «с помощью фантазии можно преодолеть время, растворить его, сделать прошедшее современным и наоборот. А так как ты способен удержать с помощью слов прошлое и настоящее (конечно, в том виде, в каком оно тебе представляется), то возможно с помощью фантазии вторгнуться и в такте пространства, где все формы времени станут современными» [2, с. 13].

Иллюзорный и благословенный мир старой доброй Австрии, обозначившийся впервые в повести «Тихий дом» (1938) и утвердившийся окончательно в последующих романах Ленца «Двойное лицо» (1949), «Зеркальный завод» (1962), «Глазами слуги» (1964); «Трилогия внутренней сферы» (1980), стал для писателя стереотипом восприятия современной ему действительности, и в этом можно убедиться, знакомясь с поздними книгами Ленца. Так, повесть Ленца «Последний» (1984), законченная еще в 1970-х годах, пролежала в письменном столе писателя тринадцать лет, что не помешало ей затем органично вписаться в общую фактуру его произведений, ибо временная окраска и датировка в нашем случае не имеет существенного значения. Повесть Ленца безлика и порой настолько тривиальна в своих мало заметных сюжетных построениях, что, не будь некоторых замечаний о пребывании героя повести на фронте, в плену или о годах американской оккупации Западной Германии, ее можно было бы принять за очередной опус Пауля Линдау, автора чувствительных романов из жизни высшего общества времен последнего кайзера.

Сюжет в повести «Последний» едва различим, но и то, что претендует на звание сюжета, развивается медленно и незаметно и не воспринимается как нечто новое, родившееся в ходе этих как бы невольных изменений. Недаром основным правилом героя повести, стареющего бездетного графа Рудольфа, является неизменность всего сущего, по крайней мере, в пределах его владений: «Все должно оставаться неизменным до его смерти с тем, чтобы и его воспоминания оставались такими же; каждая дверная ручка, даже если она расшаталась и покрылась ржавчиной, должна оставаться такой же, как и обгорелая пристройка, простоявшая в таком виде двести лет... И в будущем он не должен допускать никаких изменений — будь то в замке, у себя в уме или в сердце» [6, с. 28].

Стремление к сохранению в неизменности старого уклада жизни, желание отгородиться от неприятностей внешнего мира светлыми картинками детства и юности так велики, что граф не хочет вспоминать даже о казни своих родителей, принимавших участие в заговоре 20 июля 1944 года против Гитлера, не говоря уже о событиях менее значительных. Любые попытки произвести изменения в замке вызывают у него отрицательную реакцию. Когда один художник, давний знакомый графа, предложил подарить или продать ему старинные готические стулья, без надобности пылившиеся и медленно разрушавшиеся в чулане, граф, в общем-то равнодушный к художественным ценностям замка, отказался сделать это лишь из принципа сохранения всего в неизменном виде.

Из этих же соображений граф не замечает, что в его замке в первые послевоенные годы нашел приют бывший нацист (художник опознал его). Фашизм и война полностью дискредитировали в глазах графа любую социальную активность, и поэтому в ответ на попытку художника напомнить ему о живущем в замке нацисте он говорит: «Я был на войне и не хочу больше ничего делать. Я хочу лишь наблюдать» [6, с. 11].

Однако ряд изменений в жизни графа все же происходит — на склоне лет он задумал жениться. Одна мысль о том, что после его смерти замок и прилегающие к нему угодья перейдут в чужие руки, которые все устроят на свой лад, вызывает у него беспокойство, а этого состояния граф старается всячески избегать. Женитьба также является поступком, влекущим за собой определенные изменения, но граф идет на это, потому что в лице Ольги, дочери местного врача, он обретает вещь, некогда принадле-

жавшую замку. Девочкой Ольга часто бывала в замке, свыклась с его обитателями, порядками. Ее короткая вылазка в бурный и полный опасностей мир, лежащий за стенами замка, закончилась неудачей. Теперь ее занимает одна мысль — навсегда обосноваться в замке, являющимся для нее отнюдь не олицетворением богатства и прочного положения в обществе, а символом покоя и душевного умиротворения. Начинается медленное сближение двух очень осторожных людей, каждый из которых, боясь ошибиться в выборе, ищет друг в друге подтверждения родственного настроения. Счет ведется буквально по мелочам: кто во что одет, как ест, как обращается со столовыми приборами, как воспринимает замковый уклад жизни — церемонные обеды, окрашиваемые легкой иронией, охота на оленя.

Ленц великолепно владеет искусством внутреннего монолога, как владели им Гофмансталь, Рильке, Шницлер. Эти авторы, наряду с Грильпарцером, Мёрике и Штифтером, принадлежат к наиболее почитаемым Ленцем австрийскими писателями. Правда, отраженный мир книг его кумиров ощущается не сразу, ибо наполненность давней схемы уже иная — она лишена естественного покоя и одновременно внутренней взволнованности и трагизма того же Гофмансталя, покой и стилистическое совершенство произведений которого обманчивы. За всем этим скрывается неустанный и тревожный поиск, нараставшее ощущение конца эпохи. У Ленца же все сводится к безучастному созерцанию собственного существования, «к встрече с самим собой, например, в воспоминаниях» (6, с. 50), ибо повесть «Последний» построена на непрерывных возвращениях героя к прошлому, не отягощенному событиями XX века.

Томас Манн, познакомившись с книгами Ленца, сначала восхищался ими, но по мере прочтения последующих книг восхищение его стало сменяться некоторым недоумением [6, с. 50]. Великий писатель, сам блистательно владевший искусством имитации стиля (достаточно вспомнить известный курьез с его романом «Лотта в Веймаре», цитаты из которого приводились на Нюрнбергском процессе как действительные высказывания Гёте), почувствовал, что здесь речь идет не об умении изобразить чужую идею, не разделяя взглядов ее творца (так Т. Манн, например, обращался с философией Шопенгауэра), а о полном слиянии автора и заимствованной идеи с потерей ее изначальной посылки.

Такая позиция писателя не является выражением принципиального эстетства. Ленц — жертва своего времени, которую лишили надежд на избавление от ужасов фашизма и войны. Писатель как бы боится растерять остатки тех немногих сокровищ, которые ему удалось спасти в годину бедствий. Но мир уже не тот, и сокровища лишились своего прежнего блеска, а для Ленца и его героев (что, в общем-то, одно и то же) они так же свежи и привлекательны, как и много лет тому назад. Об этом свидетельствует и роман «Странник» (1986), один из серии автобиографических романов, каждый из которых вполне самостоятелен и показателен для творческой манеры Ленца, независимо от времени его написания. Эти романы примечательны тем, что в них практически нет сюжета как такового, и построены они по принципу дневниковых записей, рассказывающих о неприметных делах и днях писателя Ойгена Раппа: о его взаимоотношениях с родными, о странствиях по глухим лесам, о его размышлениях о назначении писателя, о времени и больше всего о самом себе

Во «Франфуртских лекциях», прочитанных писателем летом 1980 года в университете имени И. В. Гёте, Ленц пишет: «Этот Ойген Рапп в некоторой степени представляет в романе меня, выступает вместо меня и обладает моими чертами» [2, с. 23].

Рапп, автор «трудных романов», не имеющих успеха ни у читателей, ни у критиков, пребывающий в скромной должности секретаря местного отделения союза писателей, которая дает ему наряду с газетными публикациями основные средства к существованию, ничуть не омрачен столь незавидным положением. Он готов довольствоваться малым ради того, чтобы спокойно заниматься творчеством, наслаждаться в одиночестве природой и предаваться сладостным воспоминаниям о давнем прошлом, являющимся для него единственным убежищем от тревог и превратностей бурного XX века. «Оттого, что он пережил войну, он был рад познать в полной мере все прошедшее. Лучше всего было бы, если бы он мог остаться безучастным зрителем, потому что и современность он хотел бы отодвинуть от себя подальше. В конце концов, в мире сейчас все ненадежно, зыбко. В будущем же тебя ожидают одни лишь неприятности, и поэтому зачем тебе нужна эта современность...» [8, с. 243].

Неприязненное отношение к современной действительности принимает у Раппа порой необычные формы. Он завидует, напри-

мер, шарманщику, который не читает газет вообще. Свои произведения Рапп пишет только стальными перьями, а корреспонденцию союза писателей печатает на машинке. В его доме нет телевизора, поездкам в дальние страны он предпочитает пешие или велосипедные прогулки по лесу. Самое большое, на что он отваживается, это поездка в милую его сердцу Вену. Идет ли Рапп по сельской улице или по лесной дороге, сидит ли он в кабачке или заходит в чей-либо дом, повсюду он выискивает предметы или приметы давнего: «Старое, сохранившееся в неприкосновенности, смотрело на него ласково, по-доброму. И это смягчало его мрачные мысли о том, что все со временем придет в упадок» [8, с. 28]. Его сердце наполняется радостью при виде старого замка или дома, на стенах которого еще сохранились даты его постройки, древние гербы. В сельском кабачке, построенном в 1819 году, Рапп с удовольствием смотрит по телевизору довоенный фильм о лорде Нельсоне, наслаждается необыкновенно большим и сочным шницелем, подкрепляется солидной кружкой пива и приятно удивляется, что за все это платит, как и в старые добрые времена, всего лишь две марки и десять пфеннигов.

Однако эти экскурсии в прошлое вызывают у окружающих насмешки и удивление. Родственники давно уже махнули на него рукой, считая Раппа бездельником, ибо написание книг, по их мнению, не является пристойной профессией. Единственный, кто пытается понять Раппа, это его отец, который лишь незадолго до смерти приходит к выводу, что его «милый Ойген», «расположившийся со своими книгами на чердаке», в сущности несчастный человек, ибо «основным настроением всей его жизни являются боль, поражение и горе», возникшие еще во времена фашизма, когда он «пытался прояснить для себя суть происходившего в те дни, но в ответ услышал лишь глупые речи, и с тех пор замолчал», скрываясь под маской добродушного и непритязательного чудака [8, с. 196]. Литература стала для Раппа, как, впрочем, и для Ленца, неким «успокаивающим средством», замещением его душевной неустроенности, глубоким разочарованием во времени и в себе.

Не случайно, что проза Ленца лишена каких-то модернистских новаций, она проста, и в то же время изысканна. Ленц оперирует обычными вещами, создавая свои произведения «из ничего», как выразился Петер Хандке, один из самых ревностных почитателей таланта писателя [9]. Читатель как бы исподволь вовлекается в мир привычных и узнаваемых вещей. Однако сам процесс узнава-

ния проходит в несколько иной тональности: кофейник, например, не просто сосуд, в котором варится кофе, а источник тепла, душевного спокойствия и уюта. Вещи, словно в сказочной феерии Мориса Метерлинка «Синяя птица», оживают, раскрывая свои самые характерные свойства, скрытые от человеческих глаз их обыденным предназначением. Ленц создает атмосферу интимного сообщества людей и вещей, независимую от внешнего мира. Это тот самый спасительный уголок, в котором читатель пытается найти убежище от жизненных невзгод, и поэтому романы Германа Ленца так популярны у немецкого читателя любой социальной принадлежности.

Литература

1. Марк Аврелий Антонин. Размышления. — СПб., 1993.
2. Lenz, H. *Leben und Schreiben-Frankfurter Vorlesungen* / H. Lenz. — Frankfurt/Main, 1986.
3. Durzak, M. *Gespräche über den Roman* / M. Durzak. — Frankfurt/Main, 1976.
4. Lenz, H. *In der Gruppe 47* / H. Lenz // *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur.* — Hamburg, 1978
5. „Ich habe nichts über den Krieg aufgeschrieben“. Ein Gespräch mit Heinrich Böll und Hermann Lenz // *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur.* — Hamburg, 1978.
6. Lenz, H. *Der Letzte* / H. Lenz. — Frankfurt/Main, 1985.
7. Mann, Th. *Briefe. 1948–1955* / Th. Mann. — Berlin-Weimar, 1968.
8. Lenz, H. *Der Wanderer* / H. Lenz. — Frankfurt/Main, 1987.
9. Handke, P. *Fast aus nichts* / P. Handke // *Die Zeit.* — 1989. — № 51.

Ю. У. Зянькевіч

Мінск, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

Асаблівасці

традыцыйнага жаночага вясельнага касцюма на Палессі

Кожнаму пакаленню ў спадчыну пераходзяць каштоўнасці, якія адлюстроўваюць нацыянальную культуру народа, яго душу і тое, што кожны павінен памятаць, шанаваць і захоўваць. Стагоддзямі, нягледзячы на цяжкія гістарычныя ўмовы, беларуская народная культура губляла многае, аднак тое, што захавалася, адкрывае сучаснікам мудры і дзівосны сусвет нашага народа. Лічыцца, што важнай этнічнай рысай кожнай краіны пасля мовы з'яўляецца ад-

зенне. Нацыянальны касцюм з'яўляецца яркім здабыткам культуры Беларусі. Беларускі строй, з'яўляючыся часткай матэрыяльнага і духоўнага свету, мае мноства характэрных асаблівасцяў. Фармуючыся на ўплыве рускай, украінскай, літоўскай і польскай культуры, ён не страціў самабытнасці і здолеў захаваць сваю непаўторнасць.

Традыцыйны касцюм на працягу ўсёй гісторыі развіваўся ў залежнасці ад палітычных, эканамічных і кліматычных умоў жыцця, выконваючы розныя функцыі — адрозненне па поле, узросце, сямейным становішчы, рэлігійнай і этнічнай прыналежнасці, а галоўнае — абрадавую [3, с. 5]. Згодна з народнай мудрасцю, прыгажосць жанчыны заўсёды асацыявалася не толькі са знешнім выглядам, але і працавітасцю. Кожнай дзяўчыне рана ці позна прыходзіў час выходзіць замуж. Яна вельмі старанна рыхтавалася да гэтай падзеі і, каб паказаць усе свае ўменні, ткала і ўпрыгожвала вышыўкай не толькі сабе вясельны ўбор, але і адзенне для сваёй сям'і і сям'і жаніха. Гэта былі розныя ручнікі, кашулі, паясы і намёткі [5, с. 5]. Нявеста вельмі сур'ёзна падыходзіла да праблемы выбару сукенкі, бо яна павінна была схаваць ногі, плечы і грудзі. Таксама лічылася, што дзяўчына павінна сама назапасіць або зарабіць сабе на абутак. Як правіла, туфлі прынята было купляць у пятніцу. Немалаважнымі атрыбутамі вясельнага ўбору былі абярэгі. На адзенне прычэплівалі шпількі, хавалі абразкі, а ў абутак клалі лісты рабіны.

Да канца XIX ст. у кожным рэгіёне Беларусі сфармаваўся свой варыянт традыцыйнага касцюма (строй). У кожнага з іх былі свая асаблівасць, інварыянтныя і стылістычныя прынцыпы, якія служылі свайго роду пашпартам для той ці іншай тэрыторыі. Палескія варыянты касцюма — адныя з самых арыгінальных. Жаночы касцюм гэтага рэгіёну з'яўляецца самым распаўсюджаным па ўсёй Беларусі комплексам адзення — спадніца, кашуля, камізэлька, фартух, пояс і намётка.

На Усходнім Палессе традыцыйны вясельны касцюм вылучаўся багаццем, разнастайнасцю дэталей і дэкорам. Менавіта тут быў створаны вельмі выразны комплекс адзення — калінкавіцкі строй. На яго характэрную сеткавата-рамбічную арнаментыку аказалі ўздзеянне традыцыі суседняга Падняпроўя. Вышыўка адрознівалася не толькі разнастайнасцю тэхнічных прыёмаў, але і захапанасцю тэхналогіяй арнаментаваных злучальных швоў [1, с. 10]. Кашулі калінкавіцкага строя былі ўпрыгожаны каўнярамі-брыжамі з пышнымі фальбонамі, а таксама арнаментамі на доўгіх рукавах.

Як правіла, пераважаў геаметрычны арнамент, бо у ім адлюстроўваліся ўсе навакольныя з’явы. Вышыўкі кашуль лунінецкага ладу размяшчаліся падоўжнымі палосамі па каўняры. Для іх быў характэрны вялікі арсенал арнаментальных матываў, у тым ліку крыж-свастыка, які рэдка сустракаўся сярод беларускіх узораў.

У заходняй частцы Палесся варыянт вясельнага камплекту быў прасцейшы, бо адсутнічала камізэлька. Вельмі багата былі ўпрыгожаныя кашулі кобрынскага строю. Арнамент на рукавах кампанавалі ў вузкія папярочныя або падоўжныя палосы па ўсёй даўжыні. Рукавы кашуль былі аб’ёмныя, шырокія і доўгія. Завяршаліся яны фальбонай-«манкетам». З-за асаблівасцяў рукавоў кашулі так і называлі — «манкетухі». На грудзях манкетуха была ўпрыгожана арнаментом.

Маларыцкі строй значна адрозніваўся ад кобрынскага: кашулі шлы з адкладзеным каўняром. Рукавы былі доўгія і заканчваліся звонападобнымі манжэтамі. Крыху пазней, у пачатку ХХ ст., кашулі ўпрыгожвалі манішкай са стойкай, вышыванай раслінным узорам з парасткаў руж і іншых кветак чырвонымі і чорнымі ніткамі [1, с. 12].

Такім чынам, палескія кашулі абавязкова ўпрыгожваліся ўзорыстым арнаментом, размяшчэнне і характар матываў якога з’яўліся устойлівымі прыкметамі лакальных асаблівасцяў касцюма.

Паясовая адзежа на Палессі мела вялікую колькасць варыянтаў. Галоўным тыпам жаночага адзення была спадніца, якая, у залежнасці ад матэрыялу, расфарбоўкі і крою, характару і ўпрыгожвання мела розныя назвы. Амаль усюды вядомыя наступныя разнавіднасці гэтага адзення: «андарак» — спадніца, пашытая з каляровага (аднатоннага або ўзорыстага) сукна або паўсукна; «бурка», «летнік» — ваўняныя спадніцы з тканіны спецыфічнай расфарбоўкі і арнаamenta. У маларыцкім строі спадніцы былі багата ўпрыгожаныя арнаamenta і ткаліся ў тэхніцы бранага і чатырохрамизнага ткацтва, а ў дамачоўскім строі спадніцы былі вытканыя ў рознакаляровыя падоўжаныя палосы.

Важнай часткай вясельнага жаночага ўбору быў фартух. На Палессі ён упрыгожваўся папярэчнымі палоскамі, якія паступова павялічваліся ад верху да нізу і заканчваліся шырокай паласой з багатым ромба-геаметрычным або раслінным арнаamenta. Унізе і па баках фартух дэкаравалі карункамі ці абвязвалі гаплікам. Гэтаксама, як і кашулі, вызначаліся лакальныя асаблівасці гэтага віду адзення па размяшчэнні арнаamenta і спосабу нашэння.

Характэрным элементам жаночага вясельнага касцюма быў галаўны ўбор. Нявеста перад абрадам вянчання насіла вянок. Вясельны вянок з'яўляўся адметнай і сімвалічнай часткай касцюма. Яго аздаблялі з асаблівай урачыстасцю. У сёлах Заходняга і Цэнтральнага Палесся вянкi рабілі з пёраў пеўня або курыных, афарбаваных у зялёны, жоўты і блакітны колеры, таксама да іх прымацоўвалі вэлюм. На тэрыторыі Усходняга Палесся на цвёрды абруч вянка падвешвалі 10–12 стужак рознага колеру, якія па даўжыні дасягалі кален [4, с. 359]. Часам стужкі вешалі на каралі і ўпляталі ў касу. Дарэчы, валасы дзяўчыны былі прыбраныя ў касу, па форме якой можна было вызначыць сямейны стан нявесты. Калі ў дзяўчыны быў толькі бацька ці маці — касу запляталі да паловы, а калі яна была сіратой — не запляталі наогул [7, с. 511].

Пасля вянчання ў царкве нявесце надзявалі намітку — доўгі саматканы ільняны ручнік, даўжыня якога складала больш за 3 метры, а па баках быў вышыты арнамент. Закручвалася намітка вакол галавы па лбе, патыліцы і падбароддзі, месца перасячэння гарызантальнага і вертыкальнага бардзюраў упрыгожвалася разеткай [6, с. 147]. У схеме закручвання наміткі ляжалі круг і крыж, якія былі абярэгамі ад злых сіл і служылі для працягу здоровага роду [2, с. 33]. У замужжы нашэнне наміткі было абавязковым, бо яна паказвала на сямейнае становішча жанчыны і наяўнасць дзяцей.

Апошнім атрыбутам вясельнага касцюма былі ўпрыгожванні. У Заходнім Палессі насілі шкляныя каралі (ва ўсходніх і цэнтральных раёнах — да дзесяці і больш нізак караляў), а ва Усходнім Палессе — плеценыя з дробнага бісеру і бурштыну. У некаторых раёнах Палесся ўпрыгожванні не апраналі, бо гэта лічылася страшным грахам.

Такім чынам, традыцыйны народны касцюм меў важную ролю пры выкананні розных абрадавых цырымоній, асабліва ў такім важным абрадзе, як вяселле. Усе элементы жаночага вясельнага адзення былі ўзаемазвязаныя і ўзаемадапаўняльныя, адпавядалі не толькі ўтылітарным патрабаванням, але і неслі містычны і ахоўны характар. Каляровая гама адзення адлюстроўвала міфічныя ўяўленні народа — пераважалі такія колеры, як белы, чырвоны і чорны. Гэта звязана са старажытнымі ўяўленнямі народа, адпаведна якім белы колер увасабляе сонца, чырвоны — кроў, а чорны — зямлю. Абрадавае адзенне паказвае на цесныя сувязі касцюма з светапоглядам народа, дае магчымасць меркаваць аб разнастайнасці народнага побыту. Нягледзячы на ўплыў суседзяў, беларускі народны кас-

цюм змог захаваць сваю адметнасць. На жаль, сёння традыцыйнае адзенне па ўсёй тэрыторыі Беларусі амаль знікла. Толькі сталае насельніцтва вёсак працягвае на святы насіць вопратку, якая адпавядае нацыянальным традыцыям, каляровай гаме і упрыгожванням. Сёння дзяўчаты аддаюць перавагу сучасным вясельным сукенкам. Гэта паступова вядзе да ўніфікацыі адзення і страце непаўторных асаблівасцяў кожнага рэгіёна Беларусі. Тым не менш, беларускі нацыянальны касцюм з'яўляецца найбольш яркім прыкладам традыцый нашых продкаў, нясе інфармацыю пра побыт і культуру і спраядліва лічыцца сімвалам нашай нацыі.

Літаратура

1. Беларусский народный костюм: крой вышивка, декоративные швы / О. А. Лобачевская, З. И. Зимина. — Минск, 2009.
2. Винникова, М. Н. Белорусская намитка — хранительница мировоззрения древних славян / М. Н. Винникова. — М., Культура и время, 2005. — № 4. — С. 209-215.
3. Дучыц, Л. У. Касцюм жыхароў Беларусі X–XIII стст.: паводле археалагічных звестак / Л. У. Дучыц. — Мінск, Беларуская навука, 2005.
4. Полесье. Материальная культура / В. К. Бондарчик [и др.]. — Киев, 1988.
5. Романюк, М. Ф. Белорусская народная одежда / М. Ф. Романюк. — Минск, 1981.
6. Барыс, С. В. Сцежкамі дзядоў: народны быт беларусаў / С. В. Барыс. — Мінск, 2015.
7. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. Гомельскае Палесе і Падняпроўе : у 2 кн. — Мінск, 2012. — Т. 6. — Кн. 2.

Ю. П. Іванова

Мінск, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

Рэцэпцыя паэзіі Г. Гейнэ ў беларускай літаратуры на мяжы XX–XXI ст. (пераклады А. Лойкі)

Як вядома, адным з вельмі важных тыпаў міжкультурнай камунікацыі, а дакладней — дыялогу культур — з'яўляецца мастацкі пераклад. Ён знаёміць носьбітаў адной культуры з іншай, праз яго адбываецца ўплыў і нараджаецца новае, як і ўсведамляецца адзінства сусветнай культуры і літаратуры. Адзін з самых перакладаемых замежных паэтаў у Беларусі — выдатны нямецкі паэт Генрых

Гейнэ. Сярод тых, хто на новым узроўні адкрыў яго для беларускага чытача, быў і вядомы літаратуразнаўца і перакладчык Алег Лойка, пераклады якога яшчэ ніколі не станавіліся аб'ектам самастойнага навуковага разгляду.

Алег Антонавіч Лойка нарадзіўся 1 мая 1931 г. ў Слоніме. У 1953 г. ён скончыў БДУ, дзе з 1956 г. працаваў выкладчыкам беларускай літаратуры, а з 1985 г. — загадчыкам кафедры беларускай літаратуры. У 1990–1996 гг. А. А. Лойка быў дэканам філалагічнага факультэта. Першыя вершы паэт надрукаваў у 1943 г. у “Баранавіцкай газеце”. Як вызначае І. У. Саламевіч, Лойку быў вельмі блізкі рамантызм, якім прасякнута ўся яго творчасць: “Характар яго лірычнага героя вызначаюць рамантычна-ўзнёслае светабачанне, грамадзянская актыўнасць, аптымізм, імкненне да вышынь духоўнасці” [6, с. 292]. Менавіта таму такімі блізкімі былі паэту нямецкія паэты-рамантыкі, у тым ліку Г. Гейнэ. Лойка, які, по словах М. М. Ароцкі, ў лепшых сваіх вершах і паэмах “заклапочана-ўдумлівы, неспагадлівы да ўласных промахаў, развярэджаны трывогамі і супярэчнасцямі ў сабе і ў свеце” [1, с. 141], распрацоўваў жанр баллады на беларускай глебе, пісаў творы для дзяцей, займаўся даследаваннем беларускай літаратуры, выдаваў вучэбныя дапаможнікі і манаграфіі, прысвечаныя сучаснай паэзіі. Навуковец перакладаў П. Верлена, Ё. В. Гётэ, паасобныя творы рускіх, украінскіх, туркменскіх, польскіх, літоўскіх, латышскіх і іншых паэтаў. У 2004 г. выйшла яго анталогія нямецкай класічнай рамантычнай паэзіі XIX ст. “Маланкай жагнаныя”, у якую ўвайшлі 72 вершы з розных паэтычных зборнікаў Гейнэ. Памёр паэт 19 лістапада 2008 г.

Звернемся да перакладаў А. Лойкі, і ў першую чаргу, да перакладу слыннага верша „Ein Fichtenbaum steht einsam...” (“Сасна стаіць адзінока...”). Прывядзем яго арыгінальны тэкст, наш падрадкавы пераклад і пераклад Лойкі:

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh'.
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.
Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand. [7]

На поўначы клён адзінокі,
На сцюжным адкосе стаіць,
Ахутаны белай пасцеляй,
Не снег і не лёд ён сніць,
А далеч Бліжняга Усходу,
Скалы абгарэлы адкос,
Дзе адзінокая пальма
Мроіць пра іншы лёс. [4, с. 255]

(Сасна стаіць адзінока / на Поўначы, у халоднай вышыні. / Яе ўсыпляюць [закалыхваюць], белай коўдрай / ахутваюць яе лёд і снег. // Яна сніць пальму, / якая, далёка на Ўсходзе, / адзінока і маўкліва сумуе / на палаючай скале [скалістай сцяне].)

Спачатку трэба адзначыць, што Лойка, як і іншыя перакладчыкі Гейнэ, адыходзіць ад рытму арыгінала. Гейнэўскі дольнік пераходзіць у перакладзе ў амфібрахій. Магчыма, тут пэйт пайшоў за М. Багдановічам, які таксама выкарыстаў гэты памер у сваім перакладзе. Што датычыцца сэнсу, то мы бачым, што Лойка не імкнуўся дасканала перадаць усе словы, выкарыстаныя ў арыгінале. Ён зрабіў акцэнт на атмасферы верша. Разгледзім, у чым гэта выяўляецца і як уплывае на ўспрыняцце Гейнэ.

Каб зрабіць „ein Fichtenbaum“ мужчынскага роду і захаваць матыў кахання, перакладчык замяняе сасну на клён. Клён — гэта не тыпова паўночнае дрэва, як тая ж сасна, таму гэта можа паспрыяць у нейкай ступені размыццю кантрасту “Поўнач — Поўдзень”. Праз замену сасны клёнам памякчаецца сама атмасфера верша, знікае асацыяцыя з халадамі, марозам і снегам, у які захутана гейнэўская сасна. Мы не можам уявіць сабе клён у такіх умовах яшчэ і таму, што ўзімку ён застаецца без лісця і яго складана адрозніць ад іншых голых дрэваў, таму галоўны герой верша часткова губляе сваю асобнасць.

Далей трэба заўважыць, што Лойка перакладае словы “auf kahler Nöh” як “на сцюжным адкосе”. Тут розніца не вельмі прынцыповая, але ўсё ж такі слова “Nöh” мае на ўвазе нейкую найвышэйшую кропку гары ці ўзвышанасці. Гейнэўская сасна стаіць на гэтай вышыні, адзінокая і прадзімаемая ўсімі вятрамі, што надае сітуацыі драматызм і рамантычны каларыт. Клён Лойкі стаіць на адкосе, і хоць ён таксама адзінокі, ўражанне ў нас ужо іншае. Ён ўжо не на самым версе, ён схаваўся ад паўночных вятроў на схіле гары і не выклікае ў нас асацыяцыі з рамантычным героем. У астатнім жа Лойка вельмі добра перадае сэнс арыгінала ў першых двух радках.

У наступных двух радках знікае пасіўнасць канструкцыі “Inn schläfert”, што абумоўлена яшчэ і асаблівасцямі беларускай мовы: клёна ў Лойкі ніхто не ўсыпляе, ён “сніць” штосьці. А вось што нам перакладчык не кажа, ён стварае своеасаблівую інтрыгу, што з’яўляецца вельмі цікавым сродкам пераходу ад першага катрэна да другога. Іншая справа датычыцца слоў “лёд” і “снег”: у арыгінале яны ахутваюць сасну, у перакладзе ж клён іх не сніць. Пасіў-

насць тут, аднак, захоўваецца ў радку “Ахутаны белай пасцеляй”, дзе слова “пасцеля” хоць і гучыць крыху дзіўна ў дадзеным кантэксце, але з’яўляецца, на нашу думку, вельмі трапным перакладам для слова “Decke”.

Пераходзячы да другога катрэна, Лойка працягвае сказ, пачаты ў першым, раскрываючы створаную ім інтрыгу. Ён, аднак, не ўводзіць пальму ўжо ў першым радку, як гэта робіць Гейнэ. Замест гэтага з’яўляецца цікавая антытэза: “А далеч Бліжняга Усходу”. Слова “далеч” і “бліжні” побач паказваюць нам адчай клёна: нягледзячы на тое, што Усход бліжні, ён усё ж такі недасягальна далёкі для яго. У наступным радку з’яўляецца матыў, змешчаны Гейнэ напрыканцы верша: “Скалы абгарэлы адкос”. Гэты пераклад добра пасуе да радка “Auf brennender Felsenwand”, толькі слова “абгарэлы” выклікае ў нас асацыяцыі з пажарам і з агнём у прамым сэнсе, а слова “brennend” у дадзеным кантэксце ўсё ж такі, на нашу думку, з’яўляецца фігуральным і абазначае, што скала проста знаходзіцца пад пякучымі промнямі паўднёвага сонца. Таму атмасфера арыгінала робіцца тут крыху больш трагічнай.

У трэцім радку нарэшце з’яўляецца “адзінокая пальма”. Варта адзначыць, што праз перанясенне яе ў трэці радок Лойка крыху змяняе сэнс арыгінала. Гейнэўская сасна марыць непасрэдна пра пальму, у Лойкі ж клён марыць пра Бліжні Усход, пра адкос скалы, і потым толькі пра пальму. Мы нібыта бачым, як камера “наязджае” на гэты пейзаж: спачатку мы бачым краіну, потым мясцовасць, а ўжо потым дрэва. Такі прыём любілі выкарыстоўваць экспрэсіяністы; магчыма, менавіта яны паўплывалі і на Лойку. Варта таксама адзначыць, што ён дадае матыў, якога няма ў арыгінале: пальма ў яго “мроіць пра іншы лёс”. Напэўна, маецца на ўвазе лёс, дзе яны маглі б быць разам з клёнам і дзе іх не раздзялялі б тысячы кіламетраў. Таму ў цэлым гэты радок упісваецца ў паэтычную карціну.

Варта адзначыць, што верш перакладзены вельмі прыгожа і ўдала, асноўныя матывы перададзеныя і атмасфера захаваная. І хоць Лойка недасканалы захаваў усе лексічныя сродкі, яго пераклад добра лёг на беларускую мову, а таму з’яўляецца вартым канкурэнтам перакладу Багдановіча.

Наступны пераклад, які нам падаўся вельмі паказальным для стылю А. Лойкі,— гэта пераклад верша “Wenn ich an deinem Hause...” (“Калі я каля твайго дома...”), які таксама ўваходзіць у “Кнігу песень”:

Wenn ich an deinem Hause	Калі ля тваёй хацінкі
Des Morgens vorüber geh',	Раніца міма імкне,
So freut's mich, du liebe Kleine,	Як цешыш мяне ты, дзяўчынка,
Wenn ich dich am Fenster seh'.	Стоячы ў вакне.
Mit deinen schwarzbraunen Augen	Карычневымі вачыма
Siehst du mich forschend an:	Глядзіш здзіўлена так:
Wer bist du, und was fehlt dir,	"Хто ж ты і што цябе цешыць,
Du fremder, kranker Mann?	Хваравіты чужак?"
„Ich bin ein deutscher Dichter,	"Я — з песняроў нямецкіх,
Bekannt im deutschen Land;	Знаны ў сваёй старане,
Nennt man die besten Namen,	Назваючы лепшых,
So wird auch der meine genannt.	Назваюць мяне.
Und was mir fehlt, du Kleine,	А што ж мяне цешыць, малая,
Fehlt Manchem im deutschen Land;	Нямецчыны не абміне!..
Nennt man die schlimmsten	Пра боль там найбольшы
Schmerzen,	гавораць,
So wird auch der meine genannt.“[7]	А, значыць, і пра мяне". [4, с. 258]

(Калі я каля твайго дома / Праходжу раніцай, / Мяне цешыць, любая малая, / Калі я бачу цябе ў вакне. // Тваімі чорна-карычневымі вачыма / Глядзіш ты на мяне дапытліва: / Хто ты і што ў цябе баліць [што з табой, на што ты скардзішся], / Чужы, хворы мужчына? // "Я нямецкі паэт, / Знакаміты ў маёй краіне; / Калі назваць лепшыя імёны, / Маё таксама будзе названае. // І тое, што ў мяне баліць, малая, / Баліць у многіх ў нямецкай краіне; // Калі назваць самыя горшыя пакуты [скрухі], / Мая таксама будзе названая).

Адразу трэба адзначыць, што Лойка спрабуе наблізіцца да дольніку, які выкарыстоўвае Гейнэ. Не ва ўсіх радках яму гэта ўдалося, але ў цэлым рытм амаль захаваны. Перакладчык не спрабуе яго выправіць, ён паддаецца яму і дазваляе радкам набыць незвычайны для беларусаў, але звыклы для немцаў каларыт.

Калі звярнуцца да лексічных сродкаў, то ўжо ў першым радку мы бачым слова "хацінка", выкарыстанае перакладчыкам замест гейнэўскага "Haus". Праз гэты памяншальны суфікс перакладчык робіць атмасферу верша больш утульнай і светлай, чым у арыгінале. У гэтага слова ёсць таксама яскравы народны каларыт, які ўраўнаважвае нязвыклы для беларусаў рытм і робіць верш для нас больш зразумелым. Але сам лірычны герой набывае пасіўнасць, якой няма ў арыгінале: ён ужо не сам ідзе каля дома дзяўчынкі,

яго “раніца міма імкне”. Праз гэта дадаецца дадатковае значэнне: нежаданне героя ісці туды, куды ён ідзе, чаго ў Гейнэ няма. Праз гэта Лойка крыху дадае трагізму і вяртае верш у тую танальнасць, якая была зададзеная нямецкім паэтам. Наступныя два радкі перакладзеныя даволі добра; адзінае, што можна заўважыць — у Гейнэ якраз ужыта пасіўная канструкцыя “so freut’s mich”, то бок галоўнага героя цешыць тое, што ён бачыць дзяўчынку. У перакладзе яго ўжо цешыць сама дзяўчынка, “стоячы ў вакне”. Можна сказаць, што, замяніўшы пасіўную канструкцыю актыўнай, Лойка зноў-такі ўраўнаважыў суадносіны пасіўнасці-актыўнасці, якія ён парушыў, замяніўшы актыўнае дзеянне пасіўным у другім радку. На сэнс такая падмена ў дадзеным выпадку амаль не ўплывае.

У наступным чатырохрадкоўі Лойка добра перадаў агульны сэнс арыгінала, дапусціўшы, аднак, невялікія лексічныя падмены. Па-першае, вочы ў яго дзяўчынкі не чорна-карычневыя, як у арыгінале, а проста карычневыя, але так перакладалі гэты колер амаль усе, хто браўся за гэты верш, ды гэта і не вельмі істотна для яго сэнсу. А вось тое, што слова “forschend” Лойка перадаў як “здзіўлена”, ўжо выклікае пытанні. Бо “дапытліва”, як нам ахарактарызаваў позірк гераіні Гейнэ, азначае, што яна з цікавасцю разглядае лірычнага героя, вывучае яго. А “здзіўлена” — гэта ўжо крыху іншая эмоцыя, якая паказвае нам не цікавасць да постаці героя, а выкліканае ёю здзіўленне. Але гэтае слова ўпісваецца ў кантэкст, бо гэты мужчына для дзяўчынкі чужынец, і гэта нармальна, што яго асоба яе здзіўляе. У наступных жа двух радках, нягледзячы на доволі добрую перадачу сэнсу арыгінала, ёсць адзін вялікі недахоп: слова “цешыць”, ужытае Лойкам для слова “fehlen”. Гэтае слова ў беларускай мове мае выключна пазітыўныя значэнні, да таго ж яно было ўжыта паэтам вышэй ў пазітыўным кантэксце, таму гэта можа выклікаць непаразуменне з боку чытачоў, якія не валодаюць нямецкай мовай і не знаёмыя з арыгіналам альбо іншымі перакладамі. На жаль, такое істотнае парушэнне нельга прабачыць перакладчыку, бо яно цалкам змяняе атмасферу і сэнс наступных радкоў. Як плюс у гэтых двух радках можна адзначыць вельмі ўдалы пераклад словазлучэння “du fremder, kranker Mann” як “хваравіты чужак”.

Наступнае чатырохрадкоўе перакладзена вельмі ўдала. Можна адзначыць выбар слова “пясняр” для нямецкага “Dichter”. У беларускай мове слова “пясняр” не толькі надае радкам народны кала-

рыт, але і валодае больш шырокім спектрам значэнняў, чым слова “паэт”: гэта і паэт, і пісьменнік, і той, хто пяе альбо апявае родную зямлю. Таму гэта надае лірычнаму герою маштабнасці і робіць верш больш зразумелым для беларусаў. Тое ж можна сказаць пра слова “старана”, ўжытае замест менш эмацыянальнага слова “краіна”. Слова “знаны” для слова “bekannt” крыху змяняе сэнс верша, бо нясе ў сабе значэнне мінулага часу: ён быў знаны, а зараз, мабыць, ужо не. Таму гэта надае вершу трагічнасці, бо намякае на тое, што паэт можа быць забыты на сваёй Радзіме. У наступных двух радках Лойка захаваў пасіўнасць гейнэўскіх канструкцый, выкарыстаўшы спачатку дзеепрыслоўе, а затым безасабовы сказ.

Наступны катрэн перакладзены ўжо не так трапна. Лойка зноў выкарыстоўвае слова “цешыць” для нямецкага “fehlen”, а затым кажа, што тое, што “цешыць” лірычнага героя, “Нямеччыны не абміне”. То бок дзеянне, якое ў арыгінале датычылася “многіх”, але не ўсіх, цяпер пашырылася на ўсю краіну. Яно становіцца нейкім злым лёсам, які напаткае Германію, а лірычны герой — прарокам. Гэта надае перакладу больш трагізму. Слова “Нямеччына” для назвы краіны набліжае верш да народнай гаворкі, спрыяе яго разуменню з боку беларусаў. А ў апошніх двух радках Лойка цікава абыграў развязку гейнэўскага верша, але атрымаўся даволі істотны адыход ад сэнсу: ў Гейнэ мы бачым умоўны сказ без злучніка, які выражае магчымае дзеянне: калі хтосьці б вырашыў назваць самую горшыя пакуты, была б названая і тая, што мучыць лірычнага героя. У лойкавым варыянце ў Германіі ўжо “пра боль найгоршы гавораць”, а значыць, і пра лірычнага героя. То бок з магчымага дзеянне становіцца рэальным, ужо існуючым, а яшчэ яно кажа аб тым, што пра паэта ўсё ж такі памятаюць на яго Радзіме, што супярэчыць раней сказанаму. Але ў цэлым сэнс арыгінала перададзены.

Такім чынам, не ўсё ў гэтым вершы ўдалося Лойку. Наблізіўшы рытм і граматычны складнік да арыгінала, ён ахвяраваў даволі важнымі сэнсамі, але ў цэлым верш гучыць вельмі добра. Пераклад варты ўхвалення хаця б за тое, што паэт-перакладчык тут не пабаяўся эксперыментавать з беларускай мовай і ўводзіць штосьці, што людзі могуць не зразумець. З другога боку, ён ураўнаважыў дольнік лексічнымі сродкамі — словамі народнага ўжытку, таму верш атрымаўся даволі гарманічным.

Скончыць хацелася б радкамі з інтэрв’ю Алега Лойкі, апублікаванага ў часопісе “Малодосць”: “Паэзія — самае дарагое і заповіт-

нае. Яна дорыць найбольшую радасць і прыносіць самыя вялікія пакуты. Яна дае найбольшае адчуванне паўнаты жыцця, лучыць з людзьмі і светам. Жыць без яе — значыць жыць без натхнення і радасці, беззваротна страчваць многае з таго, што надае духоўны і маральны змест нашаму жыццю” [3, с. 177]. Сваімі перакладамі з паэзіі Гейнэ Лойка дапамог беларусам па-новаму паглядзець на нямецкую паэзію, на нямецкі рамантызм і на саму постаць нямецкага паэта. Не намагаючыся перадаць сэнс кожнага слова, ён сме-ла ідзе на ахвяры на розных узроўнях верша, якія кампенсуюцца смелымі вынаходніцтвамі ў іншых месцах. Таму пераклады Лойкі з’яўляюцца, на нашу думку, неацэнным унёскам у скарбніцу твораў Гейнэ на іншых мовах.

Літаратура

1. Арочка, М. М. На шляхах шчырасці і роздуму / М. М. Арочка // Га-лоўная служба паэзіі.— Мінск : Мастацкая літаратура, 1974.— С. 141–152.
2. Гарадзіцкі, А. К. Лойка Алег / А. К. Гарадзіцкі // Беларускія пісь-меннікі (1917–1990).— Мінск : Мастацкая літаратура, 1994.— С. 338–340.
3. Кароткая, Л. Л. “Я ўсім хачу дабра...” Штрыхі да паэтычнага партрэта / Л. Л. Кароткая // Маладосць.— Мінск : Звязда, 1981.— № 5.— С. 173–181.
4. Лойка, А. А. Маланкай жагнаныя: Анталогія нямецкай класічнай паэзіі XIX стагоддзя / А. А. Лойка.— Слонім : Слоним. тип., 2004.— 319 с.
5. Саламевіч, І. У. Лойка Алег / І. У. Саламевіч // Беларускія пісьмен-нікі : у 6 т.— Мінск : БелЭн, 1994.— Т. 4.— С. 61–69.
6. Саламевіч, І. У. Лойка Алег / І. У. Саламевіч // Энцыклапедыя літара-туры і мастацтва Беларусі : у 5 т.— Мінск : БелСЭ, 1986.— Т. 3.— С. 292–293.
7. Heine, H. Buch der Lieder [Электронны рэсурс] / H. Heine.— Рэжым доступу : http://de.wikisource.org/wiki/Buch_der_Lieder.— Дата досту-пу :13.03.2016.

О. М. Карась

Минск, Белорусский государственный университет

Стилизованный диалог: прагматический потенциал диалога в художественном произведении

При создании художественного произведения автор пре-следует ряд целей, которые и формируют прагматику художе-ственного текста. В роли таковых могут быть: эксплицитное или имплицитное выражение мнения в отношении некоторого

положения дел, формирование определенной позиции читателя, описание деталей некоторого исторически значимого события, отображение жизни людей в контексте эпохи, истории, культуры и т.д. Сколь разнообразны бы ни были варианты прагматического содержания, всегда имеет место мотивированное моделирование автором контекста развития художественного сюжета в разнообразии отражаемых аспектов мира персонажей: их общесоциального, профессионального или семейно-личностного окружения; их отношений, оценок, ценностей; их образования, происхождения и амбиций. Все эти аспекты оптимальным образом, по нашему убеждению, отражаются через *диалоги* персонажа — целенаправленно конструируемую речь самих героев.

Можно полагать, что именно *диалоги* персонажей являются наиболее прагматически маркированными элементами художественного повествования за счет калькирования схемы естественного разговора и *стилизации* определенной социально-коммуникативной среды и характерных образов личностей персонажей.

Стилизацией в понимании К. А. Долинина является «намеренная и явная имитация того или иного стиля (стилистики), полное или частичное воспроизведение его важнейших особенностей <...>. Стилизация сопрягает и сопоставляет ‘чужой дух’ и собственный, помещает ‘дух эпохи’ оригинала в позднейшую культурную перспективу» [4, с. 57].

Е. В. Дворецкая предлагает рассматривать стилизацию как прием литературной имитации для более точного воссоздания действительности и образов: «Стилизация — яркое средство художественного изображения в литературе. Она помогает писателю создать живое представление о некоторых явлениях, рельефно изобразить людей в конкретно исторической обстановке, выразив особенности образа мыслей и психологии героев через особенности стиля речи» [3, с. 568]. В определении стилизации В. Ю. Троицкого акцентируется *мотивированность* имитации: «Стилизация — не случайное подражание, а намеренное использование стиля для выражения жизненных явлений, получивших в нем свое воплощение» [9, с. 168].

Важным моментом стилизации является продуцирование *вторичных* образов и контекстов, которые выступают именно

подделками, подражанием через имитацию колорита вербального поведения личности той или иной среды или эпохи — прототипного стиля.

Определяя стилизацию как «подражание манере повествования, стилю речи и т.п., типичным для какого-либо жанра, социальной среды, эпохи и т.п., обычно стремящееся к тому, чтобы произвести впечатление подлинности», О. С. Ахманова выделяет *историческую* и *жанровую* виды стилизации [1, с. 454]. Если первая призвана моделировать культурно-исторический контекст в архитектонике художественного произведения, то вторая понимается как средство типизации персонажей, индикатор их социальной принадлежности. Суть жанровой стилизации А. И. Ефимов определяет в переключении автора на стилистическую систему, типичную для людей определенной социальной среды: «Являясь своеобразной подделкой различных речевых систем, стилизация обязывает автора вести это подражательное повествование, как бы пропуская его сквозь призму мировоззрения и излюбленных приемов выражения представителя определенной социальной среды» [5, с. 95].

Прием жанровой стилизации эффективен как для социальной характеристики целых групп людей, объединенных по профессиональным, возрастным, территориальным, национальным признакам, или же для создания портретов отдельных личностей и акцентирования индивидуальных особенностей (образованности, уровня общей культуры, жизненной позиции, манеры общения и т.д.). В выделяемых С. Влаховым и С. Флориным *коллективной* и *индивидуальной* разновидностях стилизации средствами коллективной стилизации выступают сленг, диалекты, жаргоны, просторечия, аргументы и т.п., тогда как индивидуальная стилизация реализуется за счет словотворчества, языковой игры, ломаной речи, элементов детской речи, речевых дефектов [2, с. 320].

Таким образом, функциями стилизации являются: воспроизведение автором черт реальной ситуации определенного времени и места (*стилизация эпохи*), воссоздание прототипического образа персонажа в комплексе его характеристик: психологии, уровня образования и культуры, национальности, социальной принадлежности, места в социальной иерархии (*стилизация героя*). При этом стилизованный диалог «рисует все то разнообразие разговорных, социальных и отчасти географических диалектов, которые объе-

диняет <...> данный язык». «Через язык рисуется та социальная среда, к которой принадлежат действующие лица» [10, с. 115].

Следующие примеры наглядно демонстрируют, что межличностный диалог — социально маркированный формат общения — имплицитно «рисует» характерологический портрет персонажа, транслирует его психологическое состояние, отношение и оценку действий, объектов, других людей (персонажей), вскрывает внутренний мир и архетипические структуры его сознания: «*Плохо мне, пацанок. Совсем кранты. Трубы горят*»; «*Тяни билетик, брателло, не дрожи. Тут все чисто, без подставы*» (Б. Акунин «Детская книга»); «*A real big heavy great bastard he was*» — «*Ну и тяжелый же хряк-то он оказался*» (А. Burgess «Clockwork orange»); «*Do you know why I'm in this cockamamie hospital? My wife put me here*» — «*А знаете, почему я оказался в этой паршивой больнице? Это моя жена упрянула меня сюда*» (S. Sheldon «Nothing lasts forever»).

Показательна речь и в плане указания на национальную принадлежность персонажа: «*А, шайтан жиганский! Сбруя тырить хочешь? Уздечка воровать? — Вы что?! Я же только посмотреть!*», «*Ступидо! Идиото! Я тебя уничтожат! Сжигать! — Пер фаворе, синьор!*» (Б. Акунин «Детская книга»), и для передачи эмоционального состояния: «*Geez!*» — «*О господи!*», «*Damn air traffic control!*» — «*Черт бы побрал диспетчерскую!*» (А. Hailey «Airport»), «*Ну, блин, ваще!*», «*Ни фига себе!*» (Б. Акунин «Детская книга»).

Использование в диалогах инвективы (резкой или табуированной словесной агрессии) преследует цель создания атмосферы неформального общения, а также идентифицирует в социальной иерархии персонажа, кому приписывается использование стилистически сниженных лексем. «*Подыхай, алкаш несчастный!*», «*Чего вылупился?*» (Б. Акунин «Детская книга»), «*Bog murder you, you vonny stinking bratchnies!*» — «*Ах вы погань, выродки, вам все равно не жить!*» (А. Burgess «Clockwork orange»), «*Now haul your ass down here!*» — «*А теперь спускайте сюда вашу задницу!*» (А. Hailey «Airport»).

В проникновении в стилизованный диалог жаргона, сленга и арго воплощается как общая тенденция декодификации вербального общения, стремление к использованию просторечной и грубоватой экспрессивности, так и их функция инструмента стилизации: типизации и социальной идентификации персонажей.

Важность идентификационной (индикаторной) функции сленга отмечали в своей работе А. Н. Магомедова и А. М. Хайбулаева. По их мнению, сленгизмы, используемые в речи персонажей художественного произведения, являются своеобразным маркером их принадлежности к той или иной социальной группе, характерным признаком которой могут являться гендерные свойства, возраст входящих в группу лиц, профессиональная занятость и т.д. [8]. Так, выражение *flunk out* в речи персонажа в произведении Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» демонстрирует его принадлежность к социальной группе ученики: «*How do you feel about all this, boy? — You mean about my flunking out of Pencey and all?*» — ‘Скажи, а что ты по этому поводу думаешь, мой мальчик? — Это насчет того, что меня **вытурили** из Пэнси?’ (J. Salinger «The catcher in the rye»). А элементы профессионального сленга «*ramp lice*» и «*cherry pickers-trucks*» позволяют идентифицировать говорящих как представителей определенной профессиональной среды: «*ramp lice — <...> vehicles which surrounded airplanes on the ground*» — ‘**вошки** — <...>, машины, обслуживающие самолет на земле’, «*cherry pickers-trucks with high, maneuverable platforms at the end of steel, articulated arms*» — ‘**собиратели вишен** — грузовики с подъемными платформами, насаженными на стальной передвигающийся стержень’ (A. Hailey «Airport»).

Стилизованный исторически маркированный диалог погружает читателя в контекст эпохи: «*Вон за той маленькой дверцей, **государь**. Как доставлен из Углича в гробу, так и лежит. — И что, в самом деле **нетленен**? — Ты можешь убедиться в этом своими собственными **ясными глазыньками***» (Б. Акунин «Детская книга»).

Важной особенностью диалогов в художественном произведении можно рассматривать тот факт, что язык персонажей представляет собой авторскую стилизацию разговорной речи, в которую часто включены разные регистры общения — от официального стиля до вульгаризмов: «***Objection!** He’s calling for an opinion again. — **Overruled.** The witness may answer the question*» — ‘**Протестую!** Обвинение призывает свидетеля высказать свое мнение. — **Протест отклонен.** Свидетель может отвечать на вопрос’ (S. Sheldon «Nothing lasts forever»). Апеллирование в примере

к официально-деловому стилю продиктовано целью воссоздания контекста судебного разбирательства.

Таким образом, диалог, мотивированно моделируемый в произведении, допускающий использование нестандартных форм языка и речи, заимствованных из живого просторечия, т.е. *стилизованный диалог*, максимально сближает воссоздаваемые в художественных произведениях ситуации общения — художественно моделируемую реальность — с действительностью.

Одними из важнейших отличительных черт стилизованной диалогической речи являются экспрессивность, эмоциональность, образность, оценочность, поскольку, как утверждают ученые, наиболее полную реализацию в художественной литературе находит именно эмоциональная функция языка, нежели его коммуникативная или когнитивная функции [6, с. 81].

Бесспорно, стилизованный диалог выступает в роли явления вторичного (модифицированного), поскольку в ходе некоторых письменных преобразований (для литературного произведения) разговорная речь все же утрачивает определенные особенности (например, артикуляционно-акустические и просодические характеристики: особенности ударения, ритма, паузации, интонации, тональности и т.д.). Однако, по мнению Т. В. Лигуты, художественный диалог — это наиболее близкий к разговорному дискурсу тип речи, и необходимость создания живости смоделированной жизненной ситуации реализуется посредством стилизованного диалога наилучшим образом [7, с. 17]. Данное предположение поддерживается и зарубежными лингвистами, которые отмечают, что в диалоге в художественном произведении можно наблюдать своего рода скопление характерных признаков естественной разговорной речи, так как герои общаются в рамках прагматической ситуации, схожей с обыденным процессом общения [11, с. 194].

Художественная литература является особой формой искусства, которая позволяет представлять жизнь в художественных образах через тонкий и точный отбор средств языковой выразительности. Точность и эстетичность передачи образов требует привлечения разнообразного языкового инструментария и богатства всего арсенала стилистических средств, которые помимо эффектов воздействия выступают и средствами стилизации образа эпохи и образа героя.

Литература

1. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова — М., 1966.
2. Влахов, С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин — М., 1986.
3. Дворецкая, Е. В. Стилизация диалектной речи как стилистический прием в испанской литературе / Е. В. Дворецкая // Вестник ТГТУ.— Т. 9. № 3.— Тамбов, 2003.— С. 567–573.
4. Долинин, К. А. Принципы стилизации в творчестве Анатоля Франса / К. А. Долинин // Уч. зап. ЛГПИ им. Герцена.— Л., 1958.— С. 47–69.
5. Ефимов, А. И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов — М., 1961.
6. Караулов, Ю. Н. О способах достижения функциональной эквивалентности в переводе / Ю. Н. Караулов // Язык. Поэтика. Перевод.— М., 1996.— С. 76–90.
7. Лигута, Т. В. Разговорная речь в художественном тексте : автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Т. В. Лигута — Саратов, 1976.
8. Магомедова, А. Н. Сленг как индикатор социального статуса [Электронный ресурс] / А. Н. Магомедова, А. М. Хайбулаева.— Режим доступа : <https://e-koncept.ru/2013/53112.htm?view>.
9. Троицкий, В. Ю. Стилизация / В. Ю. Троицкий // Слово и образ : Сборник статей.— М., 1964.— С. 164–194.
10. Щерба, Л. В. Современный русский литературный язык / Л. В. Щерба // Избранные работы по русскому языку.— Л., 1957.— С. 110–129.
11. Hess-Lüttich, E. B. W. Dramatic Discourse / E. B. W. Hess-Lüttich // Discourse and Literature.— Amsterdam: Benjamins Publishing Company, 1985.

Н. Д. Кищенко

Киев, Национальный педагогический университет
имени М. П. Драгоманова

Метафорическое отображение концепта *Мудрость* в англоязычном авторском дискурсе сказки конца XIX — начала XX вв.

В исследованиях последних годов, выполненных в русле дискурсивного анализа, сказочный дискурс (дискурс сказки) определяется по-разному. Это зависит от сложности и многозначности самого понятия «дискурс». Ю. В. Мамонова понимает сказочный дискурс утилитарно, как «источник культурно-аксиологической

информации, выраженной лексическими средствами, концептуальная организация которых изучается» [3, с. 64].

Н. А. Акименко сказочный дискурс интерпретирует как «активную среду реализации специфических параметров категории сказочности, вербализующиеся на разных уровнях языковой структуры» [2, с. 4].

В англоязычном авторском дискурсе сказки объединены мотивы народной сказки, мифа, волшебной сказки. Сказочный дискурс входит в состав художественной литературы и имеет много общего с религиозным дискурсом, так как предшественниками волшебной сказки были миф и обряд, в которых слово и действие имели магическую силу, которая постепенно исчезла из сказки [1, с. 43].

Метафорическая концептуализация или концептуальная метафора — это способ понимания одной отрасли знаний сквозь призму другой [4, с. 10]. В основе метафорического мышления — аналоговое понимание мира человеком, то есть сопоставление аналогии между гетерогенной сущью разной природы и пониманием их в терминах другой сути. Среди других тропов метафора занимает центральное место, так как позволяет создать образы, которые базируются на ярких, не предсказуемых ассоциациях. В основу метафоризации может быть положена схожесть самых разных признаков предметов: цвет, форма, объем, назначение, положение.

Более подробно рассмотрим метафоры, которые содействуют образованию новых образов. В художественном произведении образы — это воплощение мышления автора, его уникальное видение и яркое изображение картины мира.

Этапом нашего исследования есть выявление образных метафор концепта Мудрость в англоязычном дискурсе сказки по основным структурным компонентам концепта — образном, информационно-понятийном, значимо-ценностном. Метафора — это образная составляющая концепта, которая передает ценностное отношение человека к явлению. Перцептивный образ концепта Мудрость представлен следующими метафорами:

Мудрость — это свет (мудрость — светильник, может угасать):
Her mind seemed to darken when she tried to think of it;

There came upon my dark and troubled mind a calm, as when the tumult of the City suddenly ceases;

With the darkness came a darkness into Tenar's mind, so that she understood less and less of what was said;

Мудрость — это зеркало (имеет свойства зеркала):

This only is the Mirror of Wisdom. Do but suffer me to enter into thee again and be thy servant, and thou shalt be wiser than all the wise men, and Wisdom shall be thine. Suffer me to enter into thee, and none will be as wise as thou.

Мудрость — это огонь (огонь может искриться):

He hoped at last to obtain what he had never obtained before — a rekindled spark of reason and perhaps a normal, living creature, (имеет свойства яркости и бледности) and like a shadow, too, in the impossibility of my getting rid of it while the sunlight of my reason shall exist.;

It lightened, by tenuous reflection, the unrelieved duck of their own minds.;
(может гореть):

He hoped at last to obtain what he had never obtained before — a rekindled spark of reason and perhaps a normal, living creature.

Then I sank prone to the stone floor, my mind aflame with prodigious reflections which not even a death-like exhaustion could banish. [5, p.48];

Would to Heaven we had never approached them at all, but had run back at top speed out of that blasphemous tunnel with the greasily smooth floors and the degenerate murals aping and mocking the things they had superseded—run back, before we had seen what we did see, and before our minds were burned with something which will never let us breathe easily again! [7, p. 87];

Мудрость — это свет (имеет качества прозрачности):

It was, indeed, a difficult matter to obtain a legal commitment to the hospital, so powerful and lucid did the youth's mind seem [5, p. 32];

I grant, at least, that there are two distinct conditions of my mental existence—the condition of a lucid reason, not to be disputed, and belonging to the memory of events forming the first epoch of my life—and a condition of shadow and doubt, appertaining to the present, and to the recollection of what constitutes the second great era of my being.

(может блестеть):

Her none too brilliant mind was not of much service in this crisis. [7, p. 74];

The moment this permission was accorded, the countenance of Uncas changed from its grave composure to a gleam of intelligence and joy. [6, p. 95];

He had even thought of retreating beyond a curvature in the natural wall, which might still conceal him and his companions, when by the sudden gleam of intelligence that shot across the features of the savage, he saw it was too late, and that they were betrayed. [6, p. 36];

Мудрость — в середине:

Spite of the rich deep colour that nature had bestowed on the Indian beauty, the tell-tale blood deepened on her cheeks, until the blush gave new animation and intelligence to her jet-black eyes. [5, p. 49];

The latter looked Hurstwood over, and seeing something keen and intellectual in his eyes, said: "Well, sit down over there."

The face is the index of the mind;

There are always some honest men in every nation, though heaven knows, too, that they are scarce among the Maquas, to look down an up-start when he brags ag'in the face of reason.

At the first he made a wise face for himself, but in a little while he began to scratch and to leap up and down, and when Tha came back he found the Grey Ape hanging,

Мудрость — это объект (может иметь оттенки):

It was perhaps an effect of such surroundings that my mind early acquired a shade of melancholy;

Имеет категорию красоты:

The beauty and resourcefulness of his mind, which, after hours of intimate contact with her, he was pleased to reveal

'But then I should not have had my wonderful brains!

Тактильный образ

Имеет свойства гибкости:

And when his small mind bent entirely upon that, Odeen would give in, and then Dua would have to.

(имеет свойства остроты)

His mind is finally keen enough to remember what has happened in all those temporary unions during melting. [6, p. 112];

She was populous with deep thinkers and subtle intellects [5, p. 31];

Still, so little was he practised in the arts of deception, that his expressive countenance was, of itself, understood by the quick-witted Judith, whose intelligence had been sharpened by the risks and habits of her life. [7, p. 99];

The Scarecrow decided to think, and he thought so hard that the pins and needles began to stick out of his brains.

Имеет свойство упругости:

His mind and will displayed less resilience and initiative [7, p. 56];

Мудрость — это нож.

Имеет свойство холода:

Always an ice-cold intellectual machine; slight, blond, blue-eyed, and spectacled [7, p. 77];

He was not without sensibilities of the highest order, only they were governed and controlled in him by that cold iron thing, his reason, which never forsook him. [5, p. 120];

Имеет свойства металлической твердости:

He was not without sensibilities of the highest order, only they were governed and controlled in him by that cold iron thing, his reason, which never forsook him. [6, p. 72];

To give birth to an idea — to discover a great thought — an intellectual nugget, right under the dust of a field that many a brain — plow had gone over before.

Мудрость — это объект из металла (образно воспринимается как твердый металл, поддающийся коррозии при длительном отсутствии действий):

Idleness rusts the mind;

Мудрость — это хранилище (образно воспринимается как какой то сосуд, в котором сохраняются воспоминания и который можно опустошать):

Out of sight, out of mind;

Мудрость — это объект (может изменять размер):

His head was quite bulged out at the top with brains.

Имеет категорию красоты:

The beauty and resourcefulness of his mind, which, after hours of intimate contact with her, he was pleased to reveal [6, p. 91];

Может вибрировать:

O holy Father! pardon in me the oscillation of a mind [5, p. 77];

Может хвастаться:

So long as the boastful human mind consents in such mills as this to grind;

Мудрость — это вода (может кипеть и вариться):

'You'll boil your brains,' it said.

Вкусовой образ:

A little thought in life is like salt upon rice, as the boatmen say, and I have thought deeply always

Мудрость — это человек (мудрость может быть хитрой и изворотливой)

His own shrewd, political mind was working. [6, p. 55];

He was not more than thirty-seven years of age—a big, flabby sort of person with a crafty mind [7, p. 43];

Может блуждать:

Has it become to thee a labyrinth never ending, Where thy lost reason strays? [7, p. 12];

Может рождаться:

The birth of human mind — that is the basis of the universe growth, and not that rubbish you have just uttered [7, p. 43]

Может ошибаться:

Were half the power, that fills the world with terror, were half the wealth, bestowed on camps and courts, given to redeem the human mind from error [6, p.94];

Может не действовать:

Ye minds that loiter in these cloister gardens, or wander far above the city walls... [5, p. 143].

Имеет голос, может петь:

Your reason told you that I was much more likely to be trapped by you than by him.” [7, p. 54];

And it was so easy for the resourceful mind of Frank Cowperwood, wealthy as he was, to suggest ways and means. [7, p.165];

Perhaps he has seen enough to change his mind, and make him hear reason.” [7, p. 177];

“Not only the voice sings,” she said. “The mind sings. The prettiest voice in the world’s no good if the mind doesn’t know the songs.”

Мудрость — это путь:

I do believe that I blushed with shame when this idea crossed my mind. [6, p.142];

Мудрость — это пространство:

Like most men who derive an advantage from the accidents of birth or nature, he was apt to think complacently on the subject, whenever it happened to cross his mind. [7, p. 196];

On such a voyage, with its eternal monotonies, people’s intellects deteriorate;

Мудрость — это палач:

Her mind had all her feelings executed [5, p. 113];

Does this have anything to do with intellect, that executioner of yours? [6, p. 79]

Мудрость — это море или океан:

The changing color of the waves that break upon the idle sea-shore of the mind! [7, p. 196];

Мудрость — это корабль: My mind, with loosely-hanging sails, lies waiting the auspicious gales. [6, p. 246];

Мудрость — это слуга:

And his reason served him damn well [6, p.231];

Мудрость — это гора:

The vision shook the whole mountain of his reason [7, p. 53];

(имеет категорию тишины)

He yelled and yelled in the silence of his mind.

Таким образом, мы рассмотрели метафорическое отображение концепта Мудрость в англоязычном авторском дискурсе сказки.

Литература

1. Арнольд, И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд // Вопросы языкознания. — 1982. — № 4. — С. 83–91.
2. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. — М., 2006.
3. Овчинникова, Л. В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика) : монография / Овчинникова Л. В. — М., 2001.
4. Пешковский, А. М. Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский — М., 1938.
5. Carroll, L. Alice's Adventures in Wonderland / L. Carroll. — London 1996.
6. Milne, A. A. Winnie The Pooh and His Friends / A. A. Milne. — London, 1994.
7. Wilde, O. Fairy Tales / O. Wilde. — London, 1994.

М. В. Климова

Елец, Елецкий государственный университет
имени И. А. Бунина

К вопросу о переходности коннотативно-маркированных антропонимов в системе языка

Языковая система, как известно, не статическая, а динамическая величина. Она развивается, изменяется, но в таких пределах, которые позволяют ей функционировать, передавая определенные знания о мире. Элементы системы на разных ее участках под влиянием сходных речевых ситуаций начинают сближаться с другими элементами. Результаты такого сближения могут быть разными: полное вытеснение одной единицы другой, использование обеих единиц

в качестве синонимов, появление единиц переходного типа, содержащих признаки той и другой единицы. Единицы переходного типа известны всем языковым уровням. При этом черты переходности могут получить единицы как одного, так и разных уровней. А. В. Бондарко писал: «Выражаемые в речи семантические комплексы всегда представляют собой результат взаимодействия нескольких грамматических категорий в их связях с лексикой и различными типами контекстуальной и ситуативной среды» [2, с. 3]. Переходность может иметь место только между единицами, которые отличаются формальным сходством и противопоставлены функционально-семантически. Сближение единиц осуществляется за счет постепенного устранения функционально-семантических различий. На каком-то этапе одна единица приобретает признаки другой, сохраняя полностью или частично свои собственные. Вот такие языковые единицы составляют основу, ядро переходных структур. Если единица теряет свои собственные признаки и включает только признаки другой, она перестает быть переходной. Более свободно возникают переходные структуры в пределах одной части речи.

Наиболее подходящим объектом для изучения проблемы переходности является выяснение отношений между именами нарицательными (ИН) и именами собственными (ИС). Использование ИН в значении ИС и ИС в значении ИН приводит к появлению множества переходных структур. ИС рассматриваются как идентифицирующие наименования, включающие и денотат, и сигнификат. Денотат в них, ассоциирующийся с лицом, занимает более важные позиции, чем сигнификат, который представляется слишком общим и отодвинутым на задний план. ИН являются классифицирующими структурами, они имеют также денотат и сигнификат, но в ИН последние или «уравновешены», или сигнификат выступает более весомым, чем денотат. В языке и речи сигнификат ИС разный: в языке он беден и общ, ср. для фамилий — «по фамилии», для имен — «по имени», для прозвищ — «по прозвищу», в речи он достаточно богат, приближаясь в этом плане к сигнификату ИН. Вслед за другими исследователями (Л. А. Булаховским, А. А. Реформатским, А. А. Белецким, А. В. Суперанской, В. Д. Бондалетовым и др.) мы не считаем границы между ИС и ИН абсолютными, между ними существует целое «переходное поле».

Интересным при решении проблемы переходности представляется изучение соотношения узуальных — неузуальных (конно-

тативно- маркированных) слов. Из всей этой важной и сложной проблемы для анализа выделена корреляция узуальных слов и неузуальных онимов (коннотативно-маркированных антропонимов) в русском языке.

В современных художественных произведениях нередко случаи употребления слов *гора, речка, озеро, море, город* и др. для обозначения единичных объектов. Пишутся такие слова с прописной буквы (*Гора, Речка, Озеро* и под.). Для жителей, которые знают только одну гору, речку или озеро, они представляются, очевидно, собственными именами. Например: «...*один завод (просто Мехзавод), один просто Гастроном, одна просто Милиция, один «Голубой Дунай» (кабак) ...»* (А. Мелихов. Изгнание из Эдема).

В художественной литературе существуют произведения, ономастикон которых существенным образом отличается от узуальных собственных имен: это касается, прежде всего, онимизации апеллативов. К наиболее ярким произведениям такого рода относится роман Е. И. Замятина «Мы». Многие онимы в романе взяты из апеллативной лексики без добавления каких-либо словообразовательных средств. Номинация в романе свидетельствует об аллегорическом употреблении апеллативных онимов, в основе которых сохраняются признаки первоначального понятия. Мотивировка узуальных ИС отличается от мотивировки ИН тем, что участвующие в ней слова употребляются не в основном нарицательном значении и вне связей с понятиями апеллатива. В художественной литературе нередко наблюдается обратное — оним сохраняет тесную связь с соответствующим апеллативом. Показателен в этом плане роман Е. И. Замятина «Мы». Ср.: *Благодетель* — правитель Единого Государства, выступающий в качестве «покровителя», не оставляющий своими милостями всех «номеров Единого Государства»; *Хранитель* — лицо, стоящее на страже Единого Государства и оберегающее «номеров» Единого Государства от дурных поступков; *Строитель* — единственное ответственное лицо в Едином Государстве, занятое сооружением «Интеграла»; *Бюро* — учреждение Единого Государства; *Гимн* — торжественная песня как символ единства в данном государстве и т.д. Собственные имена Е. И. Замятина, как и все онимы, отличаются от соответствующих апеллативов непосредственной связью с объектом (который, в свою очередь, ограничен и строго определен), то есть им присуще основное качество СИ — обозначать

определенный объект. Ср. *Благодетель* — правитель Единого Государства, *Строитель* — единственный ответственный строитель «Интеграла» и др.

Е. И. Замятин не был оригинален в создании подобного окказионального ономастикона: перевод апеллятивов в собственные имена без всяких формальных изменений был известен в литературе с древнейших времен. Примеры таких онимов нередки и в современных художественных произведениях.

На первый план в семантике СИ выступает отношение сигнификата к денотату. Сигнификат анализируемых антропонимов включает в себя сигнификат соответствующих ИН, например: «Составил название *Сотрудник*, а в науку впервые ввел *Мыслитель*, опубликовавший по этому поводу цикл статей на другую, более актуальную тему. Стены церквей древними фресками украсил сам *Художник*, создавший портрет *Заведующего* на передовой позиции и удостоенный за это премии, награды и звания» (А. Зиновьев. *Зияющие высоты*). Основное отличие коррелятивных пар *сотрудник* — *Сотрудник*, *мыслитель* — *Мыслитель*, *художник* — *Художник*, *заведующий* — *Заведующий* наблюдается преимущественно на денотативном уровне, где предельным различителем выступают семы «единичный», «конкретный». Ср. еще: «Позвал он на Совет самых влиятельных лиц государства — *Жену*, *Зятя*, *Племянника*, *Свояка*, *Кума*, *Сотрудника* и многих других, которые знали, где находится *Заграница*» (там же). Семантические структуры данных личных имен противопоставлены семами «групповое» — «единичное». Из двух членов корреляции *жена* — *Жена*, *зять* — *Зять*, *племянник* — *Племянник* и др. второй член является маркированным. Подобные онимы в тексте выполняют одновременно две функции: номинативную и информационную. Важнейшей функцией таких антропонимов является идентификация референтов.

Использование подобных антропонимов в речи носит не чисто семантический, а семантически-прагматический характер. Сема «единичность» в таких случаях приобретает прагматический характер. Ситуация контекстуальной конкретизации основанием оппозиции «оним-апеллятив» делает их функциональную характеристику, ср. «На завтраке присутствовали *Социолог* с *Супругой* и *Мыслитель* без супруги, которую он бросил сразу же после того, как обнаружил хлопотность и суетность семейной

жизни» (там же). Функциональное различие коррелятов *супруга* — *Супруга* влечет за собой, в первую очередь, изменения на денотативном уровне: у онима расширяется содержание денотата.

Исследуемые окказиональные онимы могут быть распределены по трем основным группам в зависимости от характера значения, функции и оценочно-стилистической маркированности слов: функциональные онимы, онимы со значением отношения и качественно-характеризующие онимы.

К функциональным относятся онимы, обозначающие лиц, выполняющих какую-либо функцию: *Профессор, Теоретик, Учитель, Студент, Генерал, Конструктор, Директор, Председатель, Президент, Космонавт, Инспектор, Оленевод, Челнок, Банкир* и мн.др. Семантика функционального онима включает семы «лицо», «один из видов деятельности» (эти семы заимствованы у соответствующего апеллятива), а также семы «единичность», «уникальность», «конкретность». Окказиональные онимы — названия людей выделяют данных лиц из ряда других. Они как бы совмещают в себе функции фамилии и прозвища. Уже в силу этого они всегда коннотативно значимы, в одних случаях в меньшей степени, в других — в большей. Например: «Он хорошо знал и какими новинками киносценарного дела несомненно порадует Писателя, и интересно было посмотреть благоустроенную, даже и круглогодичную дачу. В глубине души Василий Киприянович не уважал этого писателя: талантлив он был богато, у него была весомая плотная фраза — но и какой же циник!» (А. Солженицын. *Абрикосовое варенье*); «А это натягивалась цепь совпадений, свойственных Писателю, «дешевых» совпадений, когда именно в одном купе едут Мышкин и Рогожин, в одном доме живут Соня и Свидригайлов, та цепь условностей романиста, которым веришь неохотно» (А. Гутан. *Апраксин переулочек*...). В первом примере *Писатель* — это обеспеченный, маститый писатель, к которому едет герой с целью показать свою работу. Во втором примере *Писатель* — человек, который пишет посредственные художественные произведения. В обоих случаях на денотативном уровне происходит экстралингвистическое наложение знака (*Писатель*) на объект (*писатель*). Ср. также: «После обеда у меня еще оставался час до встречи в училище золотого шитья, и мы с Режиссером, скрывшись в тени, могли поговорить... Я уже рассказывал, что он очень известный режиссер и создатель знаменитого московского теа-

тра» (В. Писигин. Режиссер и ножницы); «— Я сказал: идет спектакль. Понимаете? Спектакль. Во всемирно известном театре, с блестящими актерами и гениальным Режиссером» (И. Штемлер. Взгляни на дом свой, путник!). В обоих случаях употребление этого онима и семантически, и стилистически оправдано, то есть используемый оним дает сведения о денотатах и одновременно подчеркивает их значимость и известность в обществе: *Режиссер 1* — режиссер с «именем», создатель московского театра, *Режиссер 2* — талантливый человек, поставивший прекрасный спектакль. Сигнификаты соответствующих онимов содержат богатую информацию: включают понятийное содержание апеллятива *режиссер* и добавляют определенные элементы идентификации объектов. Рядом с онимами *Писатель* и *Режиссер* в одном и том же контексте используются соответствующие апеллятивы. Апеллятив *писатель* конкретизируется указательным словом «этот», что сближает нарицательное существительное с онимом, а определения «талантлив богато» и обладатель «весомой плотной фразы» расширяют, усиливают сигнификат апеллятива, предикат же «циник» характеризует личностные особенности человека, названного онимом, и противопоставлен функциональным компонентам семантики апеллятива. Определения «очень известный» и «создатель знаменитого московского театра», сопровождающие апеллятив *режиссер*, входят, скорее всего, в семантику соответствующего онима.

Некоторые апеллятивы могут содержать семы «единичный», «конкретный». Это слова, обозначающие лиц, являющихся руководителями чего-либо, то есть предполагающие их монореферентность (ср. *президент России, директор завода, председатель правительства, ректор института и т.д.*). В речи такие слова довольно часто получают другой статус, связанный, в первую очередь, с их моноденотативностью. Например: «*Директор — лстивый царедворец, умевший чувствовать нюансы человеческих взаимоотношений ... — Безусловно! — с тупым ударением брякнул Директор. Человек номенклатурный, он на свой лад опасался ловушек, и происходившее вызывало у него беспокойство*» (Ф. Родинер. Ахилл бегущий); «*Весь в зловонной пене Председатель стоял. — Ничего! — сказал верблюду. Я тебя заставлю власть уважать*» (С. Василенко. Дурочка). В корреляциях *директор* (руководитель предприятия, учреждения) — *Директор* (ди-

ректор учреждения), *председатель* (выборный руководитель организации) — *Председатель* (председатель колхоза) семантические изменения происходят на денотативном уровне, где потенциальные семы «конкретный», «единичный» находят свое эксплицитное выражение, превращаются в дифференциальные.

Распространенное релятивное соотношение *хозяин — гость* модифицируется в художественных текстах в соответствующие онимы. Например: *«Его гость стоял существенно ниже него не только в прямом смысле — ибо Хозяин продолжал с лестницы жужжать видеокамерой, — но и в переносном, в смысле лестницы социальной. И это тот самый Гость, который вовремя был своему другу духовным отцом и в некотором роде даже подвинул его на отъезд в Аркадию...»* (Б. Кенжеев. Плато); *«По дороге успела я, вовсе уже нехстати, поразмыслить о том, что ведь мы зовем его Хозяином: только ли потому, что собираемся в его квартире? Роль хозяина и роль гостя — штуки разные, если не полярные. Хозяин — создание с ответственностью, ему надо гостей принять и накормить, да притом не упустить из рук бразды хозяйственные...; а гость — тварь легкомысленная, одна у него обязанность — вести себя прилично, этикет блюсти ...»* (Н. Галкина. Ночные любимцы).

В первом примере в семантике онима *Хозяин 1* реализуется два лексико-семантических варианта многозначного апеллятива *хозяин* — «владелец» (дома, квартиры и др.) и «лицо, занимающее более высокое социальное положение по сравнению с другим лицом, в данном случае — гостем». Во втором ЛСВ выделяется и сема «подчиняющий». Оним *Хозяин 2* мотивируется соответствующим апеллятивом в значении «владелец квартиры». Автор произведения считает слова *хозяин — гость* полярными по значению, трактуя по-своему функции *хозяина и гостя*: *хозяин* — лицо ответственное, которое принимает и кормит гостей, держит бразды хозяйственные, *гость* — «тварь легкомысленная, одна у него обязанность — вести себя прилично, этикет блюсти». Думается, что роль *хозяина* значительно преувеличена, роль *гостя* в той же степени снижена. В соответствии с таким пониманием роли *хозяина* это слово и выделяется написанием с прописной буквы. Однако более широкий контекст дает возможность убедиться, что слово с большой буквы обозначает лицо не просто более важное в обществе, а лицо уникальное, достаточно идентифицированное (все называли этого человека *Хозяином*).

Встречаются случаи, когда эта же лексема употребляется исключительно в стилистических целях: для придания особой важности и значимости номинируемого субъекта. Использование прописной буквы несколько ослабляет нарицательное значение в данном слове, но не настолько, чтобы квалифицировать его как особую словарную единицу. Например: «*А когда настала ночь и уснула Матера, из-под берега на мельничной протоке выскочил маленький, чуть больше кошки, ни на какого другого зверя не похожий зверек — Хозяин острова ... Если в избах есть домовые, то на острове должен быть хозяин ... На то он и был Хозяин, чтобы все видеть, все знать и ничему не мешать. Только так еще и можно было остаться Хозяином — чтобы никто его не встречал, никто о его существовании не подозревал ... Еще и потому он смирился, что после него здесь не будет никакого хозяина, не над чем станет хозяйничать. Он последний. Но пока остров стоит, Хозяин здесь он*» (В. Распутин. Прощание с Матерой). Широкий контекст позволяет раскрыть лексическое значение слова *Хозяин*: основную смысловую нагрузку несет ЛСВ «полновластный распорядитель» («остаться Хозяином...»). В корреляции *хозяин* — *Хозяин* имеем дело с переносным значением слова: признаки человека перенесены на животное. Подобное употребление лексем (с прописной буквы) всегда усиливает экспрессивность контекста, придает самые различные оттенки смысла и вносит живую струю в речевую ситуацию.

Среди личных существительных наряду с функциональными и релятивными именами выделяют еще качественные, или характеризующие [1, с. 346]; [4, с. 97–98] и др. Такие существительные, указывая на лицо, одновременно характеризуют его в каком-либо отношении. Они всегда содержат элементы субъективной оценки, выражают постоянные признаки, свойственные лицу, не связанные с временными ограничениями. В предложении обычно выступают в качестве предикатов и в этом плане противопоставлены собственным именам: их характеристическая функция усилена до крайних пределов, тогда как идентификация лица значительно ослаблена. Поэтому качественные имена не способны в полной мере выступать в функции референции к конкретному лицу, они призваны определять, и не быть определяемыми.

Идентифицирующая и предикатная (характеризующая) семантика могут по-разному соотноситься в составе личного имени:

у собственных имен последняя практически сведена к минимуму, тогда как первая — основная, определяющая. У качественных слов все наоборот: значение лица выступает еле очерченным, а понятийная часть (сигнификат, качественный определитель) — главной, подавляюще господствующей. Посредине между ними стоят функциональные, релятивные и некоторые другие группы апеллятивов [1, с. 346]. У функциональных и релятивных имен номинантная (идентифицирующая) и предикатная семантика занимают приблизительно равные позиции. В структуре личных существительных всегда присутствуют оба вида семантики — номинантная и предикатная, только в разных соотношениях. И даже тогда, когда личное имя выступает в роли предиката, оно не теряет семы «лицо». Качественно-характеризующие онимы возникают на базе слов, содержащих элементы коннотации. К ним относятся собственно качественные имена, выступающие в функции предиката (*дурак, балда, крохобор, бездельник, хулиган* и др.), метафорические имена, появившиеся в результате номинации лиц по разным признакам: перенос на человека признаков животного (*верблюд, попугай, кенгуру, коза, телка* и др.), признаков одного человека на другого (*колхозник* «примитивный человек», *модник* «студент факультета иностранных языков» и др.), признаков предмета на человека (*шкаф* «физически сильный человек», *вешалка* «высокая худая девушка, женщина» и др.) [3, с. 21–26]. В качестве онимов рассматриваемого типа могут выступать любые слова, получившие элементы коннотации путем аффиксации в языке (речи) или уже на уровне онимизации слова.

Сигнификат слов *благодетель, профессор, режиссер, отец, сын, сосед, создатель, творец, вождь* и под. на уровне онимов выполняет в большей части случаев индивидуально-характеризующую функцию, такую же, как и дифференциальный признак в семантике обычных прозвищ. Такие онимы не имеют при себе имен и отчеств, поэтому не относятся и к разряду фамилий, но они именуют лицо, как и прозвища, по отдельному характеристическому признаку. Как и прозвища, они не употребляются в формах множественного числа. В отличие от прозвищ, имеющих сленговый характер, исследуемые онимы общеизвестны, широкоупотребительны и в этом близки к фамилиям. Однако если фамилии в отдельных случаях способны иметь формы множественного числа (*Ивановы сегодня идут в театр*), то для онимов типа *Благоде-*

тель, Создатель это исключено. Таким образом, исследованные единицы представляют собой контаминированные структуры, в которых сосуществуют признаки ИН и ИС: номинация и предикация, структурная равнозначность денотата и сигнификата. Система языка имеет целое «переходное поле» подобного рода ситуативных, окказиональных структур, появившихся по самым разным причинам.

Литература

1. Арутюнова, Н. Д. Предложение и его смысл / Н. Д. Арутюнова. — М., 1976.
2. Бондарко, А. В. Межкатегориальные связи в грамматике. Предисловие / А. В. Бондарко. — СПб, 1996.
3. Федянина, О. Н. Метафорические наименования в Кировском жаргоне (на материале имен существительных) / О. Н. Федянина // Семантика. Функционирование. Текст : межвузовский сборник научных трудов. — Киров, 1995.
4. Шмелев, Д. Н. Лексическое значение существительного и словарное отражение его референциальных возможностей / Д. Н. Шмелев // Словарные категории : сборник статей — М., 1988.

Р. М. Ковалева

Минск, Белорусский государственный университет

Интегративные процессы в системе словесного искусства

Выход на данную проблему произошел при разработке спецкурса «Этнофольклористика» для студентов-этнологов. Потребовалось показать, каким образом этнографическое, интегрируясь с фольклорным, семантизируется, а бытовая реалья становится эстетическим фактом.

Как точно заметил П. Серио, «семантическая единица не может образовываться как постоянная и однородная проекция «коммуникативного намерения», она образуется скорее как некий узел в конфликтном пространстве, как некоторая, всегда неокончательная, стабилизация в игре разнообразных сил» [10, с. 553]. Позже, в статье «Интегративные процессы в белорусском фольклоре», мы пришли к выводу, что интегративность устного народного творчества является его имманентным свойством. Ин-

теграция представляет собой адаптивный механизм, обеспечивающий непредвиденное сочетание закономерного и случайного и вытекающую отсюда жизнеспособность фольклора в любых исторических условиях. Были выделены следующие уровни интегративных процессов: помимо этнографического, языковой, мифологического, мифоисторического, христианского, межжанровый, межтекстовый (контаминация), внутривариантный [8, с. 42–48].

Системно-синергетический подход к словесному искусству, основывающийся на опыте школы В. Г. Зинченко (см. [5]), привел нас к двум основополагающим выводам:

1. Помимо фольклора и литературы, в системе словесного искусства присутствует третья сфера — инициарная, не являющаяся ни фольклором, ни литературой. Ее истоки — в архаическом словотворчестве, посему она предшествует фольклору, но в дальнейшем постоянно сопутствует и ему, и литературе, являясь источником различных инноваций, с одной стороны, и невысокого уровня потребителем фольклорного и литературного, с другой. Таким образом, не оспаривая тезис о способности литературы к саморегуляции и саморазвитию (внутренняя интегративность), мы обращаем внимание на внутрисистемную — внутри пределов словесного искусства.

2. Интегративность, т.е. склонность к диалогу друг с другом, присуща всем трем сферам словесного искусства. В зависимости от интегрантов микро- и макропроцессы имеют определенное содержание, направленность, смысл, функцию.

Предваряя возможные вопросы, скажем, что мы учитываем теорию интертекстуальности. Однако в данном случае нас интересуют не межтекстовые связи, а межсистемные. В понимании интертекстуальности нам близка позиция А. К. Жолковского, полагавшего, что интертекстуальный подход не сводим к поиску непосредственных заимствований, а связан с типологическими и генетическими исследованиями произведений, жанров, направлений и, что особенно важно, с изучением «сдвигов целых художественных систем» [4, с. 4]. Таким образом, в системе словесного искусства выделяются следующие интегративные потоки: фольклор → литература, литература → фольклор; инициарная сфера → фольклор, инициарная сфера → литература и обратные.

Оставляя вопрос о первоначалах литературы соответствующим специалистам, остановимся на другом: что происходит

между фольклором и литературой? В общем плане он решен следующим образом: между ними существуют встречные потоки, получившие название «фольклоризм», если нечто фольклорное интегрируется с литературным, и «фольклоризация», когда литературное произведение каким-то путем включалось в фольклорное творчество, тем самым подпадая под действие категорий устности, вариативности и т.д. Существует обширная научная литература, содержащая массу интереснейших конкретных наблюдений. Почему фольклористы–филологи отказались от разработки типологии фольклоризма, остается загадкой. А между тем именно типы фольклоризма служат маркерами интегративных процессов в их результативности по линии фольклор → литература. Мы выделили ряд наиболее выразительных типов, объединив их в три группы, и описали каждую из них: 1) органичный, структурно-информативный и противоположный им бытийный; 2) психологически отмеченные натуральный, наивный, интуитивный, стихийный, мистический; 3) ментально отмеченные порождающий, трансформационный, рациональный, конструктивный [6, с. 152–157]. Например, интегративный процесс «перекаливания» фольклора в литературу свойственен ранним монументальным творениям мифофольклорного и героического плана типа «Илиады» и под. Его показатель — органичный фольклоризм. Процесс включения фольклора как «чужого» слова в летописи маркируется структурно-информативным типом фольклоризма. Порождающий фольклоризм — маркер особого типа интеграции, когда толчком к развертыванию повествования служит поверье, как в «Ночи перед Рождеством» Н. Гоголя, «Дикой охоте короля Стаха» В. Короткевича и т.д. Стихийный фольклоризм отсылает к совершенно особому типу интеграции — фольклорного мировосприятия в целом и авторского мировидения, как, например, у М. Богдановича.

Типы фольклоризма историчны. При их выделении мы учитывали тенденции художественного мышления в ту или иную эпоху в сочетании с индивидуальными особенностями авторского мышления. И если мы говорим о типологии фольклоризма, то она опирается также на историю интегративных отношений. В конкретных исследованиях речь должна пойти о совокупности обстоятельств, приводящих в движение те или иные интегративные процессы или отвергающих их.

Хотим мы то признавать или нет, но фольклор и литература — чуждые друг другу искусства, только базирующиеся на общем материале — языке. Однако именно чуждость толкает их друг к другу в определенные периоды собственной эволюции. Сдвиги совершаются за счет «совмещения различий» (Ю. Кристева), а интегративные процессы между ними создают особый дух времени или, говоря словами Д. С. Лихачева, стиль эпохи.

Анализ интегративных процессов в системе словесного искусства на уровнях фольклор → литература и литература → фольклор не является исчерпывающим, поскольку, как видим, охватывает только два ее фрагмента, оставляя вне поля зрения процессы на уровне инициарная сфера → фольклор, инициарная сфера → литература, приводящие, как нам удалось выяснить, к радикальным подвижкам в каждой из обозначенных систем. Особым предметом исследования могут стать и обратные связи — из области фольклора и литературы в инициарную сферу. Для осмысления проблемы в целом особенно значимыми оказались классические компаративистские исследования, откуда мы заимствовали понятие «точка контакта», соединив его с антропологическим подходом к материалу — типологией «контактеров», поскольку за каждым интегративным посылом стоит определенный агент. Новаторство не безразмерно. Жанр предоставляет творцам свободу действий, но наступает, согласно концепции Х.— Р. Яусса, время его исторического конца после исчерпания последних возможностей. Откуда литература и фольклор черпают ресурсы? Из самих себя или извне — из инициарной сферы? Откуда появляются шедевры, неожиданные жанровые модификации или новые жанры вместо «выгоревших» старых? Неужели в результате внутренней эволюции системы? Или все же взрыва? И где тогда то «начало, имеющее значение в самом себе»? [12, с. 118].

При том, что инициарная сфера никогда не выделялась, не изучалась, не рефлексировалась, ее присутствие в системе искусства ощущалось многими. Одни говорили о некоей «полосе свободы» (С. Лем), другие — о не до конца организованной квазиструктуре (Ю. М. Лотман), большой диффузной зоне (И. Савкина, М. Черняк), о совершенном начале, нулевой точке творчества, освобожденном ничто (К. Малевич). С. С. Аверинцев отметил литературный скандал, способный провоцировать литературные реакции в продолжение столетий, и особое пространство, расположенное в зазоре

между различными системами условности, «потребное для выращивания индивидуального авторства; пионером в этом деле будет тот, кто этот зазор приметит, расширит, использует» [1, с. 119–120]. А еще раньше А. Н. Веселовский описывал процесс выделения из коллективно настроенной среды кружка людей «с иными ощущениями и иным пониманием жизни, чем у большинства», вносящего «в унаследованные лирические формулы новые сочетания в уровень с содержанием своего чувства» [2, с. 273]. В наши дни показательно внимание к литературному эксперименту членов литературно-математической группы УЛИПО [фр. OUIPO — Ouvreiro de Literature Potentielle — Мастерская Потенциальной Литературы]. От изучения функциональных структур, породивших известные литературные произведения, они перешли к описанию новых механизмов творчества. Базовым понятием эстетики УЛИПО стал клинамен (лат. *clinare* — наклонять) — возведение в принцип исключения из правил, обеспечивающего свободу творчества (см. [7]).

Никто не запрещает решать прогностические задачи. В области художественного творчества это тем более интересно. Возможно ли предсказать, к каким результатам в будущем приведет непредвиденный разогрев инициарного материала? Не это ли имели в виду Ж. Делёз и Ф. Гваттари, когда противопоставляли революционную шизофрению деспотическому означающему и фашистскому полюсу паранойи (разумеется, не в психиатрическом значении терминов)? Ю. М. Лотман представлял, что «центральная сфера культуры строится по принципу интегрированного структурного целого — фразы, периферийная организуется как кумулятивная цепочка, образуемая простым присоединением структурно-самостоятельных единиц» [9, с. 234]. Когда далее он определяет периферию как своеобразный архив эксцессов, это полностью соотносится с эстетически застывшим полюсом инициарной сферы. Его агенты — автор-«репетир» и автор-«воображака».

Автор-«репетир». Поле его деятельности — эпигонство и массовая продукция, находящаяся вне зоны литературы. Это или крепкий [умелый, бездарный] *ремесленник*, отвечающий на спрос, или *паразит*, удовлетворяющий низменные запросы («бытовуха», «чернуха», «порнуха» — его «жанры»). Инициарный «репетир» не способен превращать внелитературное в эстетический факт. Он питается находками других, опошляя, искажая или принося их. Под пером таких авторов, как отмечал Ю. Н. Тынянов,

становятся бульварными авантюрный роман и психологическая повесть, вульгаризируется пушкинский стих [11, с. 258]. Однако эпигоны выступают невольными двигателями литературной эволюции: они «торопят смену главного течения» [11, с. 270].

Автор-«воображака», ужас литературы, критиков, литературоведов, требовательных читателей, «афтар» сетературы, сменивший тетрадки на онлайн. Свое умение «ставить слово после слова» (Б. Ахмадулина) «воображака» воспринимает как признак творческой одаренности. Данный феномен нашего времени («поэтический народ», «пишущий народ») уже имеет базу научных исследований.

Ж. Делёз назвал «заговор имитаторов» одним из признаков кризиса литературы: «Появляется чудовищный стандартный роман... имитаторы подражают сами себе, отсюда сила их распространения, отсюда и впечатление, что они сделали все лучше образца, т.к. им известен метод или решение». Искусство все более и более становится «инфантильным» [3, с. 167–168]. Тиражируются книги, не представляющие никакого эстетического интереса. К примеру, книги о себе, являющиеся «чистой регистрацией», в то время как литература предполагает «особый поиск или особое усилие, специфическое творческое намерение, которое может реализовать только сама литература».

Откуда же может появиться и появляется то первое, что придает литературе толчок? Из инициарной сферы, которая находится «за бортом» литературного процесса, проходящего на глазах критиков. До поры до времени о ее креативных авторах никто не знает и может никогда не узнать. Отсюда вторая, отмеченная Ж. Делёзом, причина кризиса литературы: «Беккет или Кафка будущего, которые как раз не похожи ни на Беккета, ни на Кафку, рискуют не найти своего издателя, без которого их даже по существу и не заметят», поскольку, по словам одного издателя, «не замечают отсутствие неизвестного» [3, с. 167].

Мерилом ценности инициарных авторов, сыгравших решающую роль в формировании литературных подвижек, является их невхождение ни в один из известных литературных рядов. Это «гении-провозвестники», создавшие национальные литературы (Гомер, Данте, Шекспир, Рабле и другие), «великие учителя», подвижники, возмутители существующей традиции, ответственные, по Ю. Н. Тынянову, за смещение системы (Сервантес, Акутагава

Рюноске, А. Пушкин, Ф. Достоевский и под.), «демиурги», творцы новой традиции (Ш. Бодлер, У. С. Берроуз, Такидзава Бакин, Басё Мацуо и под.), «конъюнктуристы», соединяющие что-то знакомое в нечто неизвестное (Жан Жене, в живописи Э. Мунк). Сценарий вхождения подобных авторов в литературу, как правило, — «Прорыв».

Заслуживает внимания тип «эмбрионального автора» (термин У. Ю. Вериной). Он призрак, фантом, минус-явление, но где-то в глубинах литературного процесса ему уготовано место. Мы ждем того, кого еще нет. Он не проявлен для несуществующего себя. Его соединяет с литературой пропасть, зияние, провал. Особняком стоит автор-«наивист». Данный термин широко используется в сборнике «Философия наивности» (МГУ, 2001). В нашем случае «наивист» подобен кустарю-одиночке с собственным письмом и особым мировидением, которому под угрозой разрушения идентичности противопоставлено приобщение к литературной сфере. Некоторое представление об инициарных «наивистах» дает В. Хлебников. Обэриуты, концептуалисты и подобные обращаются к наивному стилю высказывания в идейно-художественных целях. Это явления внутрилитературного порядка.

Позволительно сделать вывод об опасности подавления литературы агрессивной частью инициарной сферы, представленной рыночной, конъюнктурной и селфи-продукцией «пишущего народа», если разорвется связь между инициарным автором (провозвестником, гением, учителем, демиургом) и литературой: ему некуда будет «врываться» и «прорываться», как некому будет оценить его по гамбургскому счету. «Если литература умрет, — сказал Ж. Делёз, — то это будет убийство» [3, с. 171]. И разве антиутопия «451° по Фаренгейту» потеряла актуальность?

Впрочем, у литературы на самом деле есть внутренний резерв развития, самоспасения — это особого рода интегративная связь с инициарной сферой. Козырная карта литературы — сценарий «Качели». Данный парадоксальный сценарий хорошо известен ученым. Он относится к случаям внешне немотивированного перерождения обычного *литературного* автора в *инициарного*. Он вдруг отказывается от себя прежнего, прежней тематики, стиля, ступает на тропу инициарного поиска и являет миру творения, совершенно не похожие на те, что писал раньше. Тогда понятен оптимизм Ж. Делёза в отношении будущего литературы: «И однако,

нельзя допустить, что уже не появилась на свет новая раса писателей, которые уже находятся там (в литературной пустыне.— **Р.К.**) ради работы и стиля» [3, с. 176]. Новая раса — раса инициарных писателей, агентов интегративных процессов на жанрово-видовом поле словесного творчества. Инициарный автор — это в полном смысле слова геноавтор. Он рождается и рождает уникальную художественную реальность, генерирует сдвиги и подвижки, дает начало новой традиции.

Литература

1. Аверинцев, С. С. Авторство и авторитет / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.— М., 1999.
2. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский.— Л., 1940.
3. Делёз, Ж. Переговоры / Жиль Делёз.— СПб., 2004.
4. Жолковский, А. К. Блуждающие сны : Из истории русского модернизма / А. К. Жолковский.— М., 1992.
5. Зинченко, В. Г. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход : учеб. пособие / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе.— М., 2011.
6. Кавалёва, Р. М. Міф, фальклор, літаратура ў аспекце праблемы фалькларызму / Р. М. Кавалёва // Беларуская і руская літаратуры: тыпалогія ўзаемасувязей і нацыянальнай ідэнтыфікацыі : матэрыялы Міжнароднай навук. канф., 18–19 красавіка 2012 г., Мінск / Інстытут мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі.— Мінск, 2012.
7. Климович, Е. А. Литературно-аналитическая группа УЛИПО / Е. А. Климович // Вестник Бел. гос. ун-та. Серия 4: Филология. Журналистика. Педагогика.— 2015.— № 2.— С. 16–20.
8. Ковалева, Р. М. Интегративные процессы в белорусском фольклоре / Р. М. Ковалева // Этнокультурное развитие Беларуси в XIX — начале XXI в. : материалы Междунар. научно-практ. конф., 19–20 мая 2010 г. Минск / редкол.: Т. А. Новгородский [отв. ред.] [и др.].— Минск, 2011.
9. Лотман, Ю. М. Избранные статьи : В 3 т. / Ю. М. Лотман.— Таллинн, 1992.— Т. 1.
10. Серио, П. Анализ дискурса во французской школе [Дискурс и интердискурс] // Семиотика : Антология / Ю. С. Степанов.— 2-е изд., испр. и доп.— М., 2001.
11. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов.— М., 1977.
12. Яусс, Х.-Р. Средневековая литература и теория жанров / Х.-Р. Яусс // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология.— 1998.— № 2.

Кинодискурс в современной образовательной среде

Современная культурная парадигма предлагает сложный спектр выражаемых в ее рамках тенденций, традиций и достижений как культурных проявлений человеческого духа. В официальной культурной парадигме значительное место принадлежит массовой культуре как культуре-доминанте, в которой, в свою очередь, особую часть занимает молодежная культура (либо «субкультура», если принять во внимание наличие в ней собственного ценностного строя, отношений, норм и моделей поведения).

У студенческой молодежи одним из доминирующих новообразований субкультуры сегодня является резкое субъективированное восприятие действительности, связанное «с новыми условиями функционирования человека, поскольку информационное пространство принципиально изменило видение всех систем и структур организации жизнедеятельности» [1, с. 12]. Именно студенческая среда является носителем молодежных установок, во многом противостоящих принципам господствующего культурного контекста.

Выделенное новообразование обусловлено рядом причин, в числе которых следует обратить внимание, во-первых, на процесс интериоризации современной молодежью разнохарактерных ценностей, норм и стандартов, заимствованных из различных, часто конфликтующих, социокультурных систем; во-вторых, на сложность культурной самоидентификации, возникающей из-за несоответствия растущих потребностей молодых людей и возможностей, предоставляемых социумом, что определяет возникновение внутреннего дискомфорта и напряжения личности, выражаемых в соответствующих этому состоянию внешних формах поведения и деятельности. Однако обе причины, несмотря на их мировоззренческую направленность, суммируются в творческой составляющей молодежных субкультур, а именно — в попытке «обнаружить» себя в агрессивном по отношению к ним мире, стать «замеченными», испытать на себе «состояние взрослости» [2, с. 32].

Одной из возможностей проявления творческой потенции молодежи является восприятие, интерпретация и последующее воспроизведение современных культурных текстов. В данной работе мы рассмотрим некоторые механизмы обозначенного процесса на примере кинотекста.

Особенностью кино (в отличие от других художественных текстов) является почти мгновенное вовлечение зрителя с помощью специфических средств выразительности в условия так называемого кинодискурса, поскольку процесс восприятия вне метакоммуникативных структур почти сразу отталкивает зрителя от наблюдаемой «картинки».

Механизм кинодискурса включает в себя три основные составляющие: автор — кинотекст — зритель (или новый автор). На позицию «новый автор» следует обратить внимание как на ключевую в понимании сущности и специфики кинодискурса, означающую, что киноинформация не только читается, воспринимается и обрабатывается реципиентом-зрителем, но и находится в состоянии активного смыслообразования. Зритель, являясь не пассивной, а активной стороной кинодискурса, допускает множественность интерпретаций, глубина содержания которых зависит от целого ряда причин: уровня культуры и образованности личности, социокультурного контекста, средовых особенностей и др.

Многоуровневость и многоаспектность кинодискурса, таким образом, предполагает его неразрывность с мыслительными процессами личности — от интимно-личностных и эмоционально-оценочных до состояния воссоздания целостности, структурности и системности кинопродукта.

Именно поэтому изучение кинодискурса как социокультурного феномена так актуально сегодня. Обладая суггестивной силой, кинодискурс формирует мировоззренческие и потребительские установки современных людей; заставляет войти в новую ирреальную плоскость (в некоторых случаях реципиент путает ее с реальностью); репрезентирует новые модели и техники поведения и деятельности.

Выделение кино в особый ряд наиболее мощных средств развития личности связано, прежде всего, со сложностью кино как вида искусства. В этой связи в научной литературе появился термин «креолизованные тексты», то есть тексты, фактура которых

состоит из двух негомогенных частей — вербальной (языковой или речевой) и невербальной (иные знаковые системы). В некоторых случаях термин «креолизованный» заменяется терминами «поликодовый», «полисемический».

Особенностью креолизованного текста (а именно кинотекста) является необходимость его поэтапного декодирования — на уровне текста (вербальность) и на уровне остальных средств выразительности (невербальность). Подобного рода сложность восприятия обеспечивает активную суггестивную природу кинотекста, что, в свою очередь, напрямую влияет на активность мыслительных процессов личности.

Кроме того, традиционное линейное восприятие, благодаря современным информационным технологиям, заменяется на нелинейное, предлагая зрителю новые возможности (например, повторный или фрагментарный просмотр). Это обстоятельство поднимает кинодискурс на качественно новый уровень и делает его важнейшей составляющей неформальной образовательной среды.

В философской кинопритче «π» («Число Пи») Дарена Аранофски, созданной в 1998 г., центральное место занимает Человек. Разобраться в своеобразии авторской интерпретации его роли в истории, не вмешиваясь активно в содержание киноповествования, достаточно сложно.

Герой фильма, гений-математик, с помощью числа Пи пытается решить одну из сложнейших проблем бытия — проблему Первоначала (Универсума). В поисках ответа у героя проходит жизнь. Он находится в бесконечных лабиринтах цифр, заполняющих все его жизненное пространство. От концентрации мысли у ученого постепенно искажается внешний и внутренний мир.

Зритель невольно вступает в полемику с главным героем, задавая ему (себе) ряд вопросов: дано ли человеку право перешагнуть черту, приоткрыть завесу великой тайны и найти там некий читаемый смысл? Или этот смысл недоступен человеческому разуму? Только в конце фильма авторы предлагают иные ценности в качестве основы бытия — покой, семья, дом, — не мешая зрителю при этом активно взаимодействовать с кинотекстом, переводя данную ценностную систему во внутренний смыслообразующий контекст. Индивидуальная авторская концепция, благодаря операциональному воплощению (киноязык, жанровое своеобразие), становится определенным социокультурным ко-

дом, раскрывающимся в новых условиях и преобразующим мировоззрение зрителя.

Фильм неслучайно получил высокую оценку аудитории. Его аудиовизуальное решение рассчитано на восприятие современного человека — электронная музыка (группа *Pop Will Eat Itself*), оригинальный монтаж, монохромное изображение. Режиссер, придавая цвету особое значение, хотел, чтобы «цвет был настоящий чёрный-чёрный и настоящий белый-белый, как чернила на бумаге, без серых полутонов». Все составляющие киноповествования, таким образом, наполняют его внутренней энергией и динамикой, активизируя зрительское восприятие, включая все элементы кинодействия в пространство кинодискурса.

Кинодискурс — процесс бесконечный, самоорганизующийся и самоструктурирующийся. Это одновременно процесс творческого исследования и творческой самореализации, соединяющий воедино вербальную и невербальную составляющие, которые, непрерывно взаимодействуя и взаимопересекаясь, позволяют зрителю «войти» в континуум, постоянно обновляя и совершенствуя свои личностные позиции. Субъективация действительности, и, как следствие, антагонизм и резкое противопоставление себя культурной идентичности, свойственное молодежной субкультуре, благодаря возможностям кинодискурса, могут быть, таким образом, нивелированы до минимального уровня.

Литература

1. Бондырева, С. К. Панкультура и молодежная субкультура / С. К. Бондырева // Актуальные проблемы молодежной субкультуры : сб. статей / Московский психолого-социальный ин-т ; под общей ред. О. В. Красновой. — М., 2008. — С. 8–19.

2. Бушмарина, Н. Н. Проблемы молодежных субкультур в научных исследованиях конца XX — начала XXI века / Н. Н. Бушмарина // Актуальные проблемы молодежной субкультуры : сб. статей / Московский психолого-социальный ин-т ; под общей ред. О. В. Красновой. — М., 2008. — С. 19–30.

**Корейская художественная литература XX–XXI вв.:
гендерный аспект**

*Учитель сказал: «Трудно иметь дело только с женщинами
и низкими людьми.*

Если с ними сближаешься, то они перестают слушаться.

*Если же от них удаляешься, то неизбежно испытываешь
с их стороны ненависть».*

Конфуций. «Беседы и суждения»

Теория гендера позволяет анализировать произведения художественной литературы, где наглядно и глубоко воплощаются мужской и женский взгляды на мир, а также осветить проблему женского творчества в процессе межкультурного диалога. Интересной в этом плане представляется современная женская проза стран Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). В восточноазиатском обществе долгое время женщины не могли профессионально заниматься писательской деятельностью, хотя в истории развития литературы данного региона женщины на разных этапах играли далеко не второстепенную роль. В Японии женская проза Хэйанской эпохи является признанным шедевром мировой литературы (Мурасаки Сикибу, Сэй Сёнагон), но в период своего возникновения она считалась вторичной в сравнении с произведениями литераторов-мужчин. Ведущие позиции во всех сферах жизни общества занимал «благородный муж». Недоверие к женскому («темному») началу *инь* сформировало особое отношение в обществе к женщине и четко определило ее место в нем. При этом некоторые положения конфуцианской модели социума на долгое время закрепили за женщиной особый социальный статус.

Система общественных связей в конфуцианстве основана на понятии так называемых «пяти связей»: 1) *отношения государя и подданного*; 2) *отношения родителей и детей*; 3) *отношения мужа и жены*; 4) *отношения старшего и младшего*; 5) *отношения между друзьями*. В этой строгой системе социальных отношений каждому человеку отводится своя роль, а соответствие этим ролям является важным фактором поддержания стабильности в обще-

стве: *«Государь должен быть государем, сановник — сановником, отец — отцом, сын — сыном»* [3, с. 11]. Женщина в этой системе общества выполняла свою определенную функцию. «Муж — глава и должен распоряжаться; жена — существо подчиненное и должна выказывать ему повиновение. В отношениях своих супруги должны брать за образец небо и землю, которые своим взаимодействием производят и сохраняют все сущее. Взаимная нежность, доверие, честность, уважение должны быть основой супружеских отношений. Муж пусть дает наставления и распоряжения; жена пусть слушается и с готовностью исполняет все справедливое, благопристойное и честное. По общественному положению жена всем обязана мужу и даже по его смерти не становится сама себе госпожой: в детстве находясь под руководством родителей или, после их смерти, своих старших братьев, в замужестве управляемая мужем, женщина, сделавшись вдовой, поступает под опеку своего сына, который, сохраняя к ней полную любовь и почтение, защищает ее от грозящих опасностей» [1, с. 30]. Долг, почтительность перед мужем, его родителями, своим сыном строго регламентировали жизнь женщины, что приводило к ограничению ее деятельности только семейными обязанностями.

В XX в. процессы феминизации коснулись практически всех стран, в том числе и Восточной Азии. Однако многие черты традиционного уклада и образа жизни характерны и для современного восточноазиатского общества, что находит свое отражение в женской прозе. В этом регионе последние десятилетия появляется все больше женщин-писательниц, чье творчество является популярным и востребованным читателями во всем мире (Чжан Айлин, Те Нин, Вэй Хуэй, Ёко Тавада, Эми Ямада, Банана Ёсимото, Ын Хиген и др). Появление женской прозы стало важным событием в восточноазиатской литературе, свидетельствующим о серьезных преобразованиях в обществе, в котором до сих пор сильны традиции, сформированные под влиянием конфуцианского учения.

В произведениях корейской писательницы Ын Хигён (1959 г.р.) рассматриваются проблемы общества, которые во многом связаны с традиционными взглядами корейцев: «Узнав о рождении девочки, а не мальчика, недовольная свекровь даже не стала обогревать комнату роженицы, несмотря на жестокие декабрьские морозы. Не думая о себе, Чонсун мучилась, словно ее тело режут на кусочки, от звука стучащих досен замерзающей малышки, кото-

рая еле шевелила пальчиками. Чонсун лежала, прижав к груди девочку, укутанную в ватное одеяло, прижималась к холодной щеке несчастного ребенка еще более холодным своим лицом и шептала: «Если уж говорить о страданиях с самого рождения, то, конечно, они достаются дочке». Так описывает тяжелое положение женщины, девочки, дочки в Корее Ын Хигён в своей дебютной повести «Дуэт». Рассказ построен на сравнении жизни представительниц двух поколений одной семьи — матери Чонсун и дочери Инхе. Действие в рассказе разворачивается на фоне печальных событий — тяжелой болезни отца Инхе. Горе сближает мать и дочь, дает им возможность раскрыть свои чувства, вспомнить осознать многие моменты из жизни их семьи: «Мысли о смерти отца, об одинокой жизни матери, мысли о тридцатипятилетней совместной жизни совершенно разных людей и мысли об их предстоящей разлуке. Какой страх должен испытывать человек, когда существо, ставшее родным и привычным, как своя рука или нога, однажды навсегда исчезает с Земли? Должно быть, чем дольше люди живут вместе, тем сильнее боль разлуки». Внутренний монолог Инхе помогает представить всю серьезность страданий и переживаний героини, оказавшейся в трудной жизненной ситуации (близкая смерть отца, развод с мужем). Углубляясь в анализ жизни своей семьи, девушка акцентирует внимание на тех особенностях ее устройства, которые не позволили, как ей кажется, быть ее родителям по-настоящему счастливыми. Она смотрит на постаревшую мать, видит ее «сгорбленную» спину и понимает, сколько страданий выпало на ее долю. И все тяготы жизни мать сносила смиренно и покорно: «Тогда все так жили», — печально говорит Чонсун.

Согласно обычаю, девушка после свадьбы переезжала в дом своего супруга, в котором должна была подчиняться не только мужу, но и его родителям: «Отношение её к родственникам мужа было ещё более регламентировано: так, в присутствие свекра она стояла, потупив глаза, и на все вопросы давала краткие ответы. Со свекровью отношения были не так натянуты, невестка не так стеснялась её и могла себе позволить вступить с ней в разговор. Во время еды невестка должна была с большой заботливостью ухаживать за родителями мужа» [2, с. 135]. «Свекровь скончалась, когда Инхе исполнилось три года... Но Чонсун даже после поминок не могла поверить в смерть свекрови. Иногда, сидя на корточках перед растапливаемой печкой и держа Инхе на коленях, она

неожиданно для самой себя опускала дочь на пол, словно слышала грубый окрик стоявшей в дверях свекрови: «Нечего сидеть тут в обнимку с никудышной девчонкой, шла бы лучше в огород и подкормила бы навозом капусту!»

Рождение девочки не считалось в восточноазиатском обществе радостным событием. «К появлению сыновей в Корее относились с особым трепетом. Это связано с тем, что в Корее существует патрилинейный счет родства, и главенство в семейном механизме передается первому мужскому потомку. Выдающийся востоковед академик Н. И. Конрад, побывавший в Корее в 1914 г., в своих записях очень категорично отмечает, что «ожидаемое рождение ребенка — безусловная радость, но радость лишь в том случае, если это дитя будет мальчик. Родись же дочь, радостное ожидание сменяется разочарованием» [4, с. 49]. Чонсун, испытав такое унижение со стороны свекрови, своей дочери Инхе, которая уже растит дочь, говорит: «Разве судьба женщины настолько счастливая, чтобы хвалиться дочкой? И что значит «дочки достаточно»? Так нельзя. Неужели твой муж не хочет сына? Ты еще молодая, как же можно останавливаться на дочке? Надо сына родить». По ее мнению, женщина не может быть счастливой, не родив сына. В рассказе мы наблюдаем, как по-особенному бережно относится Чонсун к своему сыну Инхо: «Мать и дочь глубокой ночью под проливным дождем два часа подряд перетаскивали угольные брикеты, потом убрали в чулане, а Инхо даже носа своего не высунул из комнаты; то ли уроки делал, то ли спал. А отец ночевал где-то в другом месте».

По правилам общественного устройства мать не только должна заботиться о сыне, оберегать его, но и подчиняться ему, когда он вырастет. Такое отношение к сыну и мальчику восходит к очень важному типу отношений в восточноазиатской модели общества — отец-сын. «Каждый отец воплощается в сыне, а каждый сын, при соответствующем ходе событий, станет отцом. Сын — естественный продукт своих предков, и он автоматически становится прародителем собственных потомков, которым предстоит появиться на свет» [4, с. 34]. Но в рассказе подчеркивается, что отец все же любил Инхе, заботился о ней во время ее болезни, переживал и старался ей помочь осуществить ее мечты (учеба в Сеуле): «Дочь характером похожа на мать, а лицом похожа на отца, точнее, на свекровь. Старушка, жившая по соседству, как-то даже бросила

фразу: «Ребенок еще в утробе матери становится похожим на того, кто не будет его любить». Однако муж, кажется, любил Инхе как раз из-за сходства со своей матерью» [5]. У Инхе очень смешанные чувства по отношению к своему отцу, так как она видит в нем источник страданий, выпавших на долю матери. Чонсун считает, что, несмотря на все несчастья, дочь должна проявить почтительность и уважение к своему отцу, так как именно почтительное отношение к отцу (родителям) лежит в основе конфуцианской мировоззренческой концепции. Любовь и почтение к родителям — это требование естественного закона развития человеческого общества: «Почтительность к родителям и уважительность к старшим братьям — это основа человеколюбия» [3, с. 16].

Чонсун представлена в рассказе, как образцовая жена, мать, невестка. Персонаж, созданный Ын Хиген, полностью соответствует традиционным представлениям корейцев о семье и о роли женщины в ней. Муж является главой семьи, и по правилам жена должна относиться к нему не только с почтением и уважением, но и подчиняться его воле. Чонсун во всем подчиняется мужу и терпеливо сносит обиды и оскорбления — как с его стороны, так и со стороны его семьи. «Муж говорил, что и вкус у нее должен быть такой же, как у него, и просил принести ему густой острый суп из трески. «Мне то же самое, что и тебе», — соглашалась с мужем Чонсун, как правило, заказывая блюдо». Инхе вспоминает, что отец в молодости часто увлекался другими женщинами, заставляя мать страдать. В Корее на протяжении долгого периода времени мужчинам разрешалось иметь жену и наложниц (особенно, если жена не могла родить сына). Кроме того, мужчинам дозволялось проводить время с *кисэн*, девушками, которые приглашались для развлечения мужчин (в их обязанности входили не только интимные услуги, но и пение, беседы, игра на музыкальных инструментах). В средневековой Корее *кисэн* были очень образованными (известны поэтессы *кисэн*), но совершенно бесправными женщинами. Инхе вспоминает, что в детстве «в гостиной разряженные *кисэн* благосклонно принимали обслуживание матери. А поведение отца, сидящего в окружении чужих женщин, его приказы матери принести то одно, то другое раздражали ее. Увидев, как мать прикусила губу и, выйдя на кухню, без надобности развязала и снова завязала бант на кофточке, а потом ткнула носом в этот бант, Инхе выскочила на улицу и спряталась за домом» [5]. «Супру-

жеская верность требовалась только от жены, которая, как бы ни была оскорблена и унижена поведением мужа, ни в коем случае не должна была ни ревновать, ни возмущаться» [2, с. 137].

Ын Хиген важно показать всю сложность жизни корейской женщины, которая, как Чонсун, целиком и полностью отдает себя семье и мужу: «Когда он, не имевший ничего, кроме опыта в строительном деле, решил открыть свою небольшую строительную фирму, она сумела занять денег у родственников. А когда он великодушно угощал в винном доме за свой счет чиновников, от которых зависел его бизнес, и кисэн их развлекали, Чонсун не могла уснуть всю ночь, думая, где взять денег на это увеселение. Как нагадала шаманка по руке, цифра девять была несчастливой для него. Может, действительно из-за этого, но в тридцать девять и в сорок девять лет, два раза, он был опозорен, не сумев оплатить счета. В это время муж вел себя так, будто жизнь его закончилась. Он запирался в комнате и пил водку прямо из бутылки. И только благодаря ей он приходил в себя» [5].

В рассказе маленькая Инхе показана практически «идеальным ребенком», она прилежно училась и во всем помогала своей матери: «Все время, пока Инхе росла, она не доставляла Чонсун неприятностей, ни разу не дала повода для разочарования. В школе она была примерной ученицей, дома рано начала выполнять все обязанности старшей дочери. Инхе была немногословной, поэтому иногда становилось неловко: неизвестно, о чем думает ребенок, а во всем остальном она была идеальной. Вокруг Чонсун немало матерей наблюдало, как подрастает такая замечательная девочка». Но ее твердый нрав и характер проявлялся уже тогда: «В детстве Инхе постоянно не ладил с Инхо, который был на два года младше... Поэтому когда дети ссорились, Чонсун время от времени хваталась за розги, и Инхо, роняя слезы размером с куриный помет, говорил, что больше не будет так делать, но Инхе, плотно сжав губы, не просила прощения, лишь кончик ее носа краснел» [5]. С возрастом Инхе еще больше проявляет решительность и непокорность: «У матери и дочери оказались разные взгляды только на брак. Инхе не согласилась ни на одну встречу с претендентами на ее руку, которые устраивали свахи, и, в конце концов, сама привела в дом молодого человека. Тогда она впервые заставила разочароваться Чонсун... Сейчас Ёнсе считается ее зятем, но при первой встрече он не произвел впечатления надежного челове-

ка... А отцу Инхе, наоборот, Ёнсе пришелся по душе как «веселый и симпатичный мужчина». Чонсун спросила у мужа, что за профессия у жениха — «copyrighter», и он ответил с удовлетворением: «Это такая работа, которую могут выполнять лишь такие умные и талантливые люди, как Ёнсе» [5]. Чонсун не одобряет выбор дочери, так как веселый и легкий нрав жениха Инхе, а также «странный» род занятий не вписываются в традиционное представление матери о достойном женихе для своей дочери. Инхе оказалась несчастлива в браке: «У них были разные взгляды на все, вплоть до незначительных дел, таких, как привычка завтракать, выбор программы по телевизору, и до весьма значительных, таких, как воспитание ребенка и денежная проблема. Они слишком были разные. Постепенно они перестали даже спрашивать мнение друг друга относительно вещей, неприятных для них. Ёнсе стал поступать, как считал нужным, не считаясь с женой. И потому, что чувственность преобладала в нем над принципиальностью, и потому, что изначально ему был присущ эгоизм» [5]. И когда муж стал ей изменять, она приняла смелое, но нелегкое решение о разводе. Развод считался позором для семьи, так как брак признавался священным союзом, восходящим к архаическим верованиям и обрядам. Развод в средневековой Корее был практически невозможен, но, если муж узнавал о неверности жены, то она, по приказу чиновника, к которому обращался оскорбленный супруг, подвергалась экзекуции или же могла быть отдана слугам для определенных нужд. «Если жена, приведённая в отчаяние поведением мужа, покидала дом, то по закону она могла быть возвращена обратно и публично подвергнута палочным ударам» [2, с. 137]. Известие Инхе о разводе шокирует ее семью. Причем особенно болезненно новость о разводе воспринимает Инхо, и он же больше всех обвиняет свою сестру в смерти отца. Ын Хиген на примере взаимоотношений брата и сестры показывает, что в корейской семье отец и сын играют главные роли. Инхо не просто осуждает свою сестру за ее легкомысленное поведение (история взаимоотношений Инхе и Хёнсока), за развод с мужем; брат наделен таким правом, это входит в его обязанности как главы семьи, которым он станет после ухода отца.

Героини рассказа Ын Хиген Чонсун и Инхе — представительницы разных поколений, однако их судьбы во многом оказываются очень похожими. Инхе — смелая и решительная, противостоящая

правилам, оказывается не менее несчастной, чем ее мать, покорно сносящая все удары судьбы, следующая традиционным нормам поведения. Она глубоко переживает за судьбу своей матери и понимает, что только мать всегда желала ей добра: «Да, как и прежде, только для матери я что-то еще значу. Отношения между родителями и ребенком совсем не такие, как между супругами. Муж и жена разойдутся — и дело с концом, но кровные узы — как ни старайся — не разорвешь. До каких пор я буду маминной дочкой, а значит, важным для нее существом? Когда будет тяжело, когда заболēju, до тех пор, пока смерть нас не разлучит». Думая так, Инхе чувствует теплоту, идущую из ее детства, когда она была только дочерью своей мамы. Ее младенчество, детство, отрочество, юность... Все это дорого ей до слез» [5]. Писательница подчеркивает схожесть характеров своих героинь, их твердость в решении многих вопросов и проблем. Чонсун мужественно переносит все трудности семейной жизни, ради сохранения брака она готова вытерпеть многое, так как является хранительницей традиции, разорвать с которой она оказывается не готова. Инхе ведет себя более смело и свободно, однако она тоже некоторое время жертвует собой, но во имя любви. Она работает и практически одна обеспечивает свою семью, но через некоторое время понимает, что: «Семья, брак... Ради сохранения этих понятий она каждый день опустошала себя. Вообще-то над этим пространством должна нависать крыша, состоящая из двух частей — мужа и жены, и тогда это пространство превращается в прочное строение. Но почему только она одна, страдая от невзгод, разрываясь на части, должна бороться за сохранение этого пространства? Таким образом, созданная семья может стать лишь очередной ячейкой, зажатой моральными рамками. Как говорила мать, она вырастила дочь по своему подобию, и дочь тоже в свою очередь создает свое подобие. Но разве это покорное топтание на месте и есть женская доля?» [5]. По мнению Инхе, в семье муж и жена должны в равной мере нести ответственность за свои поступки, и они вместе должны отвечать за ее сохранение.

Таким образом, в рассказе «Дуэт» Ын Хиген обращается к проблемам отношений между мужчиной и женщиной и положению женщины в современном обществе. Писательница показала, что в Корею, несмотря на то что женщины обрели много прав и свобод, остаются сильны традиционные законы, правила поведения, принципы, на которых строятся взаимоотношения в семье. Ын

Хиген удается отразить и специфические национальные черты корейского социума, и универсальные проблемы жизни общества, в котором только любовь, доверие, помощь друг другу могут служить залогом существования настоящей семьи.

Литература

1. Все о Китае в 2 т. / гл. редактор Царева Г. И.— М. : 2001–2002.— Т. 2: 2002.
2. Ионова, Ю. В. Обряды, обычаи и их социальные функции в Корее, середина XIX — нач. XX в. / Ю. В. Ионова.— М., 1982.
3. Конфуций, Изречения. Книга песен и гимнов : [пер. с кит.] / Конфуций.— М., 2006.
4. Самсонов, Д. А. Корейский этикет: опыт этнографического исследования [Электронный ресурс].— Режим доступа : <http://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-02-038335-7/flip/index.html>.
5. Ын Хиген, Дуэт [Электронный ресурс].— Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/neva/2010/3/y9.html>.

П. Б. Котикова

Москва, Московский государственный университет

Образ японца в романе-путешествии И. А. Гончарова

Гончаров, будучи в кругосветном плавании (1852–1854) в качестве секретаря экспедиции, отправившейся в Японию, чтобы подписать договор о торговле и границах, наблюдал жизнь современного ему Запада и Востока. Наше же внимание будет сосредоточено на главах, относящихся к восточной части путешествия Гончарова, на описании японцев. О своей форме изложения Гончаров писал: «Голых фактов я сообщать не люблю, я стараюсь подбирать ключ к ним, а если не нахожу, то освещаю их светом своего воображения, может быть, фальшивого, и иду путем догадок там, где темно». По законам романной формы автор вводит в свое произведение образы японцев, их мир. Свое повествование Гончаров начинает с общей характеристики Японии, называя ее «тридесатым государством», «запертым ларцом с потерянным ключом», тем самым подчеркивая замкнутость, закрытость, изолированность этой страны от европейской цивилизации. Далее следует характеристика более категоричная: «Вот достигается, наконец, цель десятимесячного плаванья, трудов. Страна, в которую заглядывали до сих пор с тщетными

усилиями склонить, и золотом, и оружием, и хитрой политикой, на знакомство. Вот многочисленная кучка человеческого семейства, которая ловко убегает от ферулы цивилизации, осмеливаясь жить своим умом, своими уставами, которая упрямо отвергает дружбу, религию и торговлю чужеземцев, смеется над нашими попытками просветить ее и внутренние, произвольные законы своего муравейника противопоставит и естественному, и народному, и всяким европейским правам, и всякой неправде» [1, с. 8]. Известно, что перед путешествием Гончаров много читал и хорошо знал историю взаимоотношений европейского мира с Японией (например, знал об изгнании в XVI в. христиан, о неблагоприятном исходе подписания договора русской дипломатической экспедицией, предпринятой Резановым в 1805 году), имел представление о культурных традициях и знал, что их основой было конфуцианство. Теперь путешественнику предстояло воочию столкнуться с этим миром и узнать его изнутри, разрушить или же не разрушать существовавшие в книгах стереотипы. О чувствах, связанных с предстоящим открытием этого мира, Гончаров пишет: «Мы входили немного со стесненным сердцем, по крайней мере я, с тяжелым чувством, с каким входят в тюрьму, хотя бы эта тюрьма была обсажена деревьями» [1, с. 8]. Гончаров очень подробно описывает иерархию японского общества, которая внешне выражается в одежде: включающей довольно много элементов у высших слоев, а у низших доходящей до едва прикрытой наготы. Однако и та и другая одежда для русского путешественника, безусловно, *чужое*, одинаково противопоставляемое удобному *своему*, европейскому костюму.

Для прояснения национального своеобразия японцев автор рисует индивидуализированные портреты [2, с. 195], таким образом, он движется в описании японцев от общего к частному. При этом Гончаров не упускает из виду и, так сказать, общественные аспекты этого «общего». Так, рисуя группу переводчиков, прибывших «предложить некоторые вопросы», Гончаров пишет: «Он говорил обыкновенным голосом, а иногда вдруг возвышал его на каком-нибудь слове до крика. Прочие переводчики молчали: у них правило, когда старший тут, другой молчит, но непременно слушает; так они поверяют друг друга. Эта система взаимного шпионства немного похожа на иезуитскую» [1, с. 20]. И только после этого замечания обобщающего характера Гончаров переходит к созданию индивидуального портрета, полного комизма: «Так, их

переводчик Садагора — который страх как походил на пожилую девушку с своей седой косой, недоставало только очков и чулка в руках, молчал, когда говорил Льюда, а когда Льюды не было, говорил Садагора» [1, с. 20].

Гончаров показывает взаимообусловленность человека и вещи, и эпитет «старый», часто используемый Гончаровым в описаниях, очевидно, служит для изображения неподвижного мира японцев, где человек не меняется, а также похожесть японских мужчин на женщин, кстати, что преобладает в портретах мужчин, рисуемых Гончаровым, подчеркивает неспособность к решительным действиям: «Вообще не видно почти ни одной мужественной, энергической физиономии, хотя умных и лукавых много» [1, с. 24].

Чрезвычайно поразило русских то, что в стране с невыносимо жарким климатом и палящим солнцем японцы не носят головных уборов.

Характеристика японского солдата строится по принципу антитезы нашему солдату. «Тут были, между прочим, два или три старика в панталонах, то есть ноги у них выше обтянуты синей материей, а обуты в такие же чулки, как у всех, и потом в сандалии. Коротенькие мантии были тоже синие. “Что это за люди?” — спросили. “Солдаты”, — говорят. Солдаты! нельзя ничего выдумать противоположнее тому, что у нас называется солдатом. Они, от старости, едва стояли на ногах и плохо видели. Седая косичка, в три волоса, не могла лежать на голове и торчала кверху; сквозь редкую косу проглядывала лысина цвета красной меди» [1, с. 24].

От описания отдельных категорий японцев Гончаров переходит к изображению более крупных групповых портретов, что позволяет получить представление об истоках социальной психологии. Апатия, отсутствие живого любопытства к жизни, выражается в психологическом облике, в выражениях лиц, даже в том, как по-особому они стоят: «Вот посмотрите, они стоят в куче на палубе, около шпиля, а не то заберутся на вахтенную скамью. Зачесанные снизу косы придают голове вид груши, кофты напоминают надетые в рукава кацавейки или мантильи с широкими рукавами, далее — халат и туфли. Одно лицо толстое, мясистое, другое длинное, худощавое, птичье; брови дугой, и такой взгляд, который сам докладывает о глупости головы; третий рябой — рябых много — никак не может спрятать верх-

них зубов. Один смотрит, подняв брови, как матросы, купаясь, один за другим русленей бросаются прямо в море и на несколько мгновений исчезают в воде; другой присел над люком и не сводит глаз с того, что делается в кают-компании; третий, сидя на стуле, уставил глаза в пушку и не может от старости свести губ. Стоят на ногах они неуклюже, опустившись корпусом на колени, и большею частью смотрят сонно, вяло: видно, что их ничто не волнует, что нет в этой массе людей постоянной идеи и цели, какая должна быть в мыслящей толпе, что они едят, спят и больше ничего не делают, что привыкли к этой жизни и любят ее. Это всё свита. Баниосы тоже, за исключением некоторых, Бабы-Гарайдзаймона, Самбро, не лучше: один скажет свой вопрос или ответ и потом сонно зевает по сторонам, пока переводчик передает. Разве ученье, внезапный шум на палубе или что-нибудь подобное разбудит их внимание: они вытаращат глаза, наострят уши, а потом опять впадают в апатию. И музыка перестала шевелить их. Нет оживленного взгляда, смелого выражения, живого любопытства, бойкости — всего, чем так сознательно владеет европеец» [1, с. 29–30]. Как видно из цитаты, противоположностью восточному мироощущению является европейское, при этом Гончаров находит общее в некоторых привычках и манерах русских и японцев. Так, например: «Не думайте, чтоб в понятиях, словах, манерах японца (за исключением разве сморканья в бумажки да прятанья конфет; но вспомните, как сморкаются две трети русского народа и как недавно барыни наши бросили ридикюли, которые наполнялись конфетами на чужих обедах и вечерах) было что-нибудь дикое, странное, поражающее европейца. Ровно ничего: только костюм да действительно нелепая прическа бросаются в глаза. Во всем прочем это народ, если не сравнивать с европейцами, довольно развитой, развязный, приятный в обращении и до крайности занимательный своеобразием воспитания» [1, с. 22].

Как видно из приведенных примеров, тональность и эмоциональная настроенность писателя меняется, что во многом зависит от внутреннего состояния, утомленного длительным путешествием и пребыванием на чужой земле человека с определенной миссией, возможности выполнения которой неясны. У русского путешественника вызывают раздражение японские церемонии накануне переговоров с губернатором: «Они уехали, сказав, когда

губернатор будет готов принять. Мы назначили им в 10-ть часов утра. Тут они пустились в договоры, как примем, где посадим чиновников. “На креслах, на диване, на полу: пусть сядут, как хотят, направо, налево, пусть влезут хоть на стол”, — сказано им. “Нельзя ли нарисовать, как они будут сидеть?” — сказал Кичибе.

Ну сделайте милость, скажите, что делать с таким народом? А надо говорить о деле. Дай Бог терпение! Вот что значит запереться от всех: незаметно в детство впадешь» [1, с. 39].

Но для того, чтобы понять логику поведения японцев, автор готов отречься от европейской логики, понимая, что это «крайний Восток»: «Я выше сказал, что они народ не закоренелый без надежды и упрямый: напротив, логичный, рассуждающий и способный к принятию других убеждений, если найдет их нужными. Это справедливо во всех тех случаях, которые им известны по опыту; там же, напротив, где для них всё ново, они медлят, высматривают, выжидают, хитрят. Не правы ли они до некоторой степени? От европейцев добра видели они пока мало, а зла много: оттого и самое отчуждение их логично». [1, с. 56].

Интересно выявить сквозь жанровые принципы очеркового, публицистического стиля сосуществующий романский стиль, отчетливо проявляющийся в особенностях создания национально-психологического образа. Чтобы объяснить национально-специфические причины и условия, его породившие, Гончаров использует портретные характеристики как проявление внутреннего мира во внешнем облике, комические приемы при создании образов. Отражение же «своего» мира в путешествии Гончарова присутствует незримо, он во многом похож на мир романа «Обломов», прежде всего на «Сон Обломова» (который уже был написан Гончаровым до начала путешествия). В главном герое романа есть черты, которые Гончаров-путешественник видит в восточных народах; само противопоставление русского Обломова и полунемца Штольца как способ лучше понять русского чрезвычайно похоже на способ описания разных народов у Гончарова-путешественника.

Литература

1. Гончаров, И.А. Фрегат Паллада / И.А. Гончаров // Собр. соч. : в 8 т. — М., — 1953. — Т. 3.
2. Краснощекова, Е.А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества / Е.А. Краснощекова. — СПб., 1997.

**Ландшафт Сарматии
как хранилище культурно-исторической памяти
в поэзии Иоганнеса Бобровского**

Иоганнес Бобровский (1917–1965) — один из крупнейших немецких писателей XX века. Его голос — неподкупный голос своей эпохи, который сквозь года слышен нам сегодня. Проблемы, поднятые И. Бобровским, чрезвычайно актуальны, ибо связаны с проблемами исторической памяти, вины и покаяния, толерантного общения народов и культур.

Особое место в творчестве И. Бобровского занимает тема Сарматии. Сарматией античные авторы называли край между Вислой и Неманом, основу населения которого составляли языческие пруссы (до завоевания Тевтонским орденом). Это именно те места, которые были так дороги писателю с детства. Однако для Бобровского Сарматия представляет собой не просто некое географическое место, но символ безграничной вины и в то же время своеобразный перекресток культур, традиций и судеб различных народов. В этом плане совершенно точно наблюдение В. Х. Гильманова, который отмечает: «...в творчестве Бобровского Сарматия предстает не как географическое пространство, но прежде всего как место истории, а точнее как локус исторической вины народов по отношению к друг другу — начиная от насильственной колонизации немецкими рыцарями восточных земель в Средневековье и заканчивая массовыми убийствами евреев и славян в годы Второй мировой войны и последовавшим затем изгнанием гражданского немецкого населения из Пруссии. Сарматский топос предстает у Бобровского как топос общей вины и общей судьбы, но одновременно и как топос надежды на очищающую и преобразующую память» [4, с. 148].

По мнению поэта, Сарматия должна стать уроком для современников и потомков; упоминание о ней должно отсылать к трагическим событиям истории, быть не только горьким упреком, но и тем, что будет побуждать людей сохранять мир, проявлять милосердие и уважение как к другим культурам в целом, так и к каждому человеку в частности. По поводу особой роли образа Сарматии

в творчестве Бобровского В. Х. Гильманов пишет: «“Сарматской” диалогичностью проникнуто все творчество Бобровского, которое в целом представляет собой уникальную художественную попытку ответа и ответственности: на этом диалоге основываются и его поэтические проекты — “проект Памяти”, “проект Надежды”, “проект Пророчества»» [5, с. 109].

Впервые образ Сарматии появился в большом стихотворении Бобровского «Элегия памяти пруссов» («Прусская элегия» — «Pruzzische Elegie»), где поэт говорит о вине давно минувших дней. Это самое значительное стихотворение, посвященное судьбе пруссов. В нем Бобровский впервые в мировой культуре обращается к судьбе пруссов, истребленных тевтонцами, но оставивших Пруссии свое имя. Обращаясь к исчезнувшему народу, поэт стремится донести до современников и потомков его дыхание, его голос, который сам писатель впитал вместе с впечатлениями детства, донести «из чащи лесов» и заставить людей вспомнить о «народе Перкуна и Пикола». Говоря об этом стихотворении, Г. В. Синило отмечает: «Особое программное звучание приобретает «Прусская элегия» (или “Элегия памяти пруссов”) — большое стихотворение-реквием, соединяющее в себе черты плача и гимна — двух древнейших лирических жанров, известных человечеству. Продолжая “гердеровскую” тему, поэт воспеваает исчезнувший народ, оплакивает еще одну умолкнувшую навсегда струну многозвучной арфы (именно так, как многострунную арфу в руках Творца, в которой уникально звучание каждой струны, воспринимал Гердер человеческую культуру)» [7, с. 163].

С первых строк ощущается вся полнота чувств, невероятно сильная сгущенность их, и скорбь автора по истребленному народу смешивается с желанием отразить величие его через описание того, каким он был. Это желание напомнить о том, что любой народ, даже не оставивший весомых материальных или письменных памятников, неповторим, уникален, а память о нем растворена в ландшафте. Стихотворение напоминает о событиях, которые привели к исчезновению прусского народа: уничтожение его Тевтонским орденом под предлогом христианизации. Бобровскому, хорошо знавшему историю, одинаково трепетно и уважительно относившемуся ко всем народам, было невероятно больно оттого, что народ с такой долгой историей, хранившей память поко-

лений, был так безжалостно истреблен, и именем Христовым. Он все еще слышит голоса пруссов, их предания, звучащие в шелесте листьев вековых деревьев; чувствует их незримое присутствие в могильных курганах, да и сами рощи — свидетели прошлого — живое напоминание о навеки ушедших.

Бобровский в этом стихотворении многое строит на музыкальных ассоциациях, на звуках: вначале он говорит о том, что поет народу песню, упоминает песни из уст старух, предания, звон колоколов, зов старины. При этом автор дает звукам очень трагическую окраску (песня — горькая, песня — едва различимая), подчеркивая тем самым, что народ заставили замолчать, стерев его с лица земли. Давая такую звуковую характеристику, поэт стремится сильнее воздействовать на эмоциональную сферу читателя, на его восприятие. В стихотворении история многим не известного, забытого народа вновь наигрывает свою песню, в голове возникает мелодия, которую пытается сквозь строки передать автор. Во вступлении она горькая, трагичная, но когда Бобровский начинает говорить о самом народе, его религии, его культуре, будто бы припоминая давно забытые дни, он говорит об этом со светлой грустью, как будто пруссы живы не только в памяти. Таким образом, поэт пытается реконструировать спокойную, блаженную жизнь древнего народа. И все же затем начинает звучать самая страшная часть — как сказал бы сам Бобровский, который был тонким музыкантом — часть в ритме и выразительности долорозо — «скорби» («via dolorosa» — «дорога скорби» Христа):

Народ,
Сожженный молнией с неба,— Твой крик потонул
в облаке дыма! —
народ,
перед Матерью Бога чужого
плясавший
и рухнувший наземь.
(О, как за медной броней
своих воинств выходит она
из леса! Как вслед ей плывет
распятие кровавое Сына!)

(Перевод Г. Ратгауза) [3, с. 157]

Ужасающее впечатление производят строки стихотворения, в которых мирная картина существования сменяется изображением выжженной земли, рек, полных крови, сменяется звуками воплей из дыма. Автор еще раз подчеркивает всю несправедливость по отношению к пруссам, всю абсурдность содеянного с ними, что ярче всего отражено в строках, где автор описывает «приобщение» к вере Христа. Воистину дико звучит то, что Распятью и образу Матери Божьей предшествуют войска, губители народов: «О, как за медной броней / своих воинств выходит она / из леса! Как вслед ей плывет / распятие кровавое Сына!»

Эти события, пусть и далекие, для автора, — как будто недавно произошедшие: они до сих пор «леденят кровь в жилах». Поэт подчеркивает, что некому даже оплакать этот народ, лишь его «скупая от слез / песня» плачет о нем. Несмотря на то, что автор посвятил памяти пруссов достаточно большое стихотворение, попытался припомнить все, что связано с пруссами (обряды, обычаи, верования, уклад), ничто из этого не сможет как следует напомнить человечеству об их истории — это всего лишь скупая слеза...

Впечатляет предельный лаконизм, который побуждает читателя к мыслительной деятельности; при этом чувствуется динамизм, особый драматизм тех событий в каждом слове. Нельзя не согласиться с Е. А. Леоновой, которая отмечает: «Необычен и в буквальном смысле слова беспокоен поэтический язык И. Бобровского, виртуозный, то напряженно-медлительный, то энергичный, красочный — и рациональный, скрывающий в себе глубокий смысловой подтекст и тонкую иронию, — он в то же время находится в постоянных поисках новых возможностей самовыражения» [8, с. 206]. Очень ярким в стихотворении является прием повтора и при этом вынесения в отдельную строку слова «Volk» («народ»), что придает четкий ритм стихотворению, несет особую смысловую нагрузку и расставляет дополнительные акценты.

Примечательно и то, что в «Элегии памяти пруссов» Бобровский не изменяет себе и выражает генеральные смыслы утонченно, через описание ландшафта, который занимает значительное место в произведениях поэта. Однако роль ландшафта не сводится к пейзажной лирике, как, по замечанию исследователя творчества Иоганнеса Бобровского Ада ден Бестена, принято было считать ранее, да порой и сейчас. Не был поэт и реалистом. Его

пейзажи — насквозь символы и метафоры. Говоря о роли пейзажа в лирике Бобровского, Г. В. Синило отмечает: «Каждая названная вещь, каждый элемент пейзажа необходимы, чтобы обнаружить связь времен, разбудить нашу память, оживить забытое, прочувствованное, пережитое — и не только в индивидуальном опыте, но и в опыте поколений» [6, с. 254].

Таким образом, ландшафт в творчестве Бобровского — говорящий элемент, через него зачастую автор раскрывает глубинные смыслы. Природа у Бобровского чувствует, переживает, страдает. Ее краски передают не только настроение, но и чаяния, она предстает как одухотворенное, живое существо, она неотрывна от человека. Особенностью является и то, что ландшафты у Бобровского плавно перетекают в портреты людей, творцов. Такие стихотворения уместнее назвать «портретными», нежели стихотворениями пейзажной лирики.

Говоря о функции ландшафта в своем творчестве, поэт признавался: «Меня привлекает не ландшафт как таковой, но ландшафт лишь в связи с человеком и как поле деятельности человека» [1, с. 67]. В этом самом природном поле деятельности человека автор уделяет особое внимание и особое место отводит таким понятиям, как «равнина», «голубка», «песок», «озеро», «снег», «дождь», «туман», «бузина». Для него это смыслообразующие понятия, говорящие образы. В какой-то мере они и наблюдатели — участники истории; они видели и переживали все, что происходило. Ландшафт у Бобровского срастается с обликом человека.

В целом же образ Сарматии, и в частности «Элегия памяти пруссов», — одно из наиболее глубоких переживаний в жизни и творчестве Иоганнеса Бобровского, который был бессменным певцом милосердия, сочувствия и гуманности.

Еще одним стихотворением сарматской тематики, именно той Сарматии Бобровского, которая, по верному замечанию Г. В. Синило, есть «великая мифологема исторического и культурного бытия, аксиологически ориентированная на толерантность, гуманизм, взаимное уважение народов и культур, их плодотворный диалог и опирающаяся на историко-культурные реалии восточноевропейского (и прежде всего литовско-белорусского) края» [6, с. 248], является стихотворение «Сартматская равнина» («Die Sarmatische Ebene»):

В душе
мгла до краев. Поздно –
вспороты жилы дня.
Синева...
Равнина поет.

Кто
повторит ее песню,
прикованную к побережью,
ее зыбкую песню:
море после штормов — ее песня.

(Здесь и далее перевод Г. Ашкинадзе) [2, с. 22]

Стихотворение рисует необыкновенно умиротворенный образ Сарматии, где некогда была такая тихая жизнь, где ребенок-пастушок насвистывал песни, пока однажды не стало лето пожарищем, не превратилась сарматская равнина в пепел:

Мягко ступает стадо,
дыша предвечерем.
Свистом
его мальчуган погоняет.
Из-за плетня
старуха
кричит ему вслед. [2, с. 22]

В столь мирную картину врывается крик (то ли это крик старухи из-за ограды, то ли самого автора с напоминанием людям очнуться, вспомнить о том, что когда-то были уничтожены целые народы), передавая который поэт меняет настроение стихотворения. Прием быстрой смены событий через использование кратких назывных конструкций подчеркивает, что в один момент все исчезло, все превратилось в «гигантское сновидение»:

Вдоль бедер твоих
струятся потоки.
Всюду влажные тени
лесов и просветы полей,

где дорогами птиц
на далекой заре
отшагали
народы
свое бесконечное время,
которое ты охраняешь во тьме.
Я вижу тебя,
тяжелая красота
безликой глиняной головы,
— Иштар тебя звали или как-то иначе? —
найденной в топи болот. [2, с. 23–24]

Не просто так в конце стихотворения возникает имя Иштар: оно говорит о том, что автор обращается и к истории древних цивилизаций Месопотамии. Благодаря этому упоминанию еще раз подчеркивается, что Сарматия — не конкретное место, это скорее образ всей культуры и он символизирует собой бесконечную вину людей за уничтожение не только пруссов, но и других народов. Нельзя не согласиться с мыслью В. Х. Гильманова: «В творчестве Бобровского эта история представляет собой тематическую доминанту и главный повод для преобразующего воспоминания о “потерянном времени” и для сотериологического проекта...» [5, с. 106]. Это действительно так, но в творчестве Иоганнеса Бобровского сотериология, на наш взгляд, проявляется в первую очередь не в богословском смысле (хотя и в нем, очевидно, тоже), но прежде всего — в недопустимости забвения. Без этого не будет прощения и, конечно, Спасения ни отдельному человеку, ни всему человечеству. В силу этого и ландшафт Сарматии становится спасительным вместилищем и хранилищем культурно-исторической памяти.

Литература

1. Johannes Bobrowski: Selbstzeugnisse und neue Beiträge über sein Werk.— Berlin, 1975.
2. Бобровский, И. Избранное / И. Бобровский ; предисл. Ю. Архипова ; ред. стихотв. переводов К. Богатырев.— М., 1971.
3. Бобровский, И. И руку тебе подает зовущий... : стихотворения / И. Бобровский ; пер. Г. Ратгауза // Немига литературная.— 2000.— № 1.— С. 156–160.

4. Гильманов, В. Х. «Мгновение для Мессии»: эсхатология сарматского времени в творчестве И. Бобровского / В. Х. Гильманов // Балтийский филологический курьер.— 2013.— № 9.— С. 145–155.
5. Гильманов, В. Х. Хроносотериология «Кёнигсбергского текста» / В. Х. Гильманов // Слово.ру: Балтийский акцент.— 2013.— № 4.— С. 93–114.
6. Синило, Г. В. Еврейская тема в поэзии Иоганнеса Бобровского / Г. В. Синило // Научные труды по иудаике : в 2 т.— М., 2012.— Т. 2.— С. 240–267.
7. Синило, Г. В. Ландшафт истории, культуры, памяти: лирика И. Бобровского / Г. В. Синило // Немига литературная.— 2000.— № 1.— С. 161–165.
8. Поэзия ГДР : Антология с параллельным текстом на нем. и рус. яз. / послесл. А. А. Гугнина.— М., 1983.

Ю. Ландсбергите
 Вильнюс, Институт исследований культуры Литвы
(Jūratė Landsbergytė-Becher
 Vilnius, Lithuanian Culture Research Institute)

Dialog with R. M. Rilke in creative work by Lithuanian composer Onutė Narbutaitė

The famous contemporary Lithuanian composer Onutė Narbutaitė (b. 1956) discovered a source for her creative inspirations in Reiner Maria Rilke's poetry. This is a special phenomenal connection in the sense of cultural dialogue, revealing the depth of Rilke's poetry and transforming it into the present. Here the actual visions of the philosophy of time with European humanistic values and its apocalypse, solitude of artist are found providing new spaces for interpretations in Narbutaites music.

Obviously Onutė Narbutaitė is a valuable asset to contemporary Lithuanian cultural reflections because of her special relationship with Western European culture and art. It feels like she absorbs the sap of aestheticism from a cultural sunset, looks for a particular residual value suspended by elapsed signs of epochs, delivering meaning to peoples' destinies. Exploiting the fragility of her feminine manner the composer touches painful and karmic themes. Her creative style is integrated into literature: she is also a poet and an artist, and via her musicological style she is strongly linked to the history of music and a reflection of depths in the psychology of art. She absorbs the pulse of the turn

of the last century like people lean on a tree for support. Her creative aura unfolds in colours of the mix of modernism, aestheticism and regression, and also decadence. Narbutaitė's musical language is highly personal, like from her diary, associated with memories, nostalgic, full of subtle and determinant details of dramatic turning points. Here another archetypal level becomes especially important: the European cultural context, encompassing not just music but also literature, architecture, sculpture, painting, photography and even the press, old letters, archives and diaries, with their voices returned, like music to broken strings, and opening the wings of the European core filled with nostalgia for cultural humanism. Here lies the cry of Munch, the presentiment of the Holocaust through Schönberg's art and pain of exiles for remoteness of their homeland.

All these motifs in Narbutaitė's creative works are very contextual and related to other arts and their creators. Particularly striking here is her dialogue with the work of German poet R. M. Rilke, linked to his eternal pain, artistic universe and philosophy of loneliness.

There are a lot of assumptions as to why Rilke occupies such an important place in Narbutaitė's works. Firstly it is her gift for language: the author is fluent in several European languages, and is especially well spoken in German. Secondly, the German language and culture was constantly very close to her intellectual family (father Vytautas Narbutas is a writer, scientist and doctor of geology, her deceased mother Ona Narbutienė had a prominent Musicology PhD) and became the background to her life. Her intellectual nature and specific creative introversion and search for the inner richness in books of poetry and art led, according to Rilke, to subtle discoveries of intervals between life and death [3, p. 410]. This is the closeness of both geniuses, the interaction of their dreams, ambitions, criticism, conflicts, letters and visions, that provides the composer with impulses for unfolding her own personal creativity. And here Rilke becomes extremely regarded as an inner "center of attraction" with his wandering, his vigil and natural loneliness, longing for a friend and the philosophy of running time in his "Book of Hours" ["Stunden-Buch"] [6, p. 125]. Exactly the creator's loneliness and reflection of solitude attract other pilgrims with a similar inner world. Narbutaitė is one of them here, which intrudes into the poet's loneliness, opening up subtle details.

The first piece, which Narbutaitė wrote according to R. M. Rilke's text is a chant for the choral "Epitaph" (1993) — "Rose, oh reiner Wid-

erspruch, Lust, Niemandes Schlaf zu sein unter so viel Lidern". This poem is engraved on the poet's tombstone in Switzerland where the choir "Young Music" was on a concert tour; the piece was composed for that event [5, p.84]. The composer's works are often linked to a specific event in real life or to an historical symbol — a monument, church or sculpture. Therein the existential undercurrent of human life lies, its interruption and continuation. Like Rilke's verses the composer's music essentially tries to uncover the interim status of space, vibrations, the "conversation" of delicate details, the rustling of musical and non-musical sounds: the interruption of a melody, pauses, silence, the clattering of wooden sticks and sound of flute, and other signs of eternity. All these values articulate with the Rilke's poetry — roses of eternal sleep, their secret, the silence of existence, as if the question is expanded into space. The fusion of the transcendence of music and poetry here speaks about the appearance of both composer and poet on the same track. So there is no coincidence that Narbutaitė continues returning to R. M. Rilke's creations consistently.

The large-scale stage work "Gesang" ("The Song" created in 1998 after R. M. Rilke's prose poem "Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke") opens to the composer a perspective of the junctions of time of the poet's spiritual lengths. Later using the same topic she will develop her most vocal work — the opera "Cornet" (2014). However, images of conflict were already reached in "Gesang", which awakened the necessary spiritual centers of tension, leading to the XXI century landscape of fires. An organ introduction in toccata, nervously energetic with constantly interrupted streams of sounds leads to the center of attraction in Rilke's poem — the campfire scene. The soldiers, tired after their march, were sitting by the fire: "Wachtfeuer. Man sitzt rundumher und wartet. Wartet, dass einer singt. Das rote Licht ist schwer... Die Gesichter sind dunkel" [9, p.11]. A heavy red light, shadows, the reoccurring motif of a rose flower mature the feeling of longing and discontinuity of the song. This musical idea erupting in a flow of Rilke's poetry was felt by Narbutaitė too as the transcendence of an endless melody towering over the ages. The composer imagines it as a "past of epochs" like Baroque, rich with subtle lines and grandeur, leading to the landscape of transcendental scripts, touched by existentialism by K. Jaspers, [4, p.141]. This is a creative life of a real "Gesang" with its infinite flow covering more and more aspects, hope and yearning for space. This song of songs is performed by three soloists (soprano, tenor and baritone)

where the middle of musical development is a part “Das ist ein traurig Lied, das zu Hause die Mädchen auf den Feldern singen, wenn die Ernten zu Ende gehen” [10, p.15]. A reminder of the maturity of harvest gives greatness and nobility, transforms into the cultural depths of Western European humanism, which fills up this “battlefield” and other pieces by Narbutaitė like “Winterserenade” (1995), “Mozartsommer” (1991) [11, p. 203]. Here again, the composer discovers a new source in respect towards Rilke — the convergence of loneliness and spiritual richness into the maturity of coverage of the whole globe by the infinite melody that grows into a climax of yearning for love and existential dizziness of a continuous line in transcendental space. This is a particularly capturing tandem of the musical idea and its source — Rilke’s poetry, which eventually evolves into a communion of karmic creativity.

In Rilke’s poetry Narbutaitė finds herself a few essential ideological sources. First, it is a category of time — the thread of eternity — which is discontinuous but linking everything, with an ache like a tense string running through both their works. Second, it is loneliness, which finds here Rilkean response as if it is a friend’s shoulder, and its own philosophy, opening in objects — artifacts, monuments and various signs of memory and proximity of the past. Third, it is the music and the universal as the idea of a longing world, absorbing other arts, poetry, architecture; here Gesamtkunstwerk (total work of art) is sensed, its image, traveling through the connections of epochs. Fourth, it is a pilgrimage, a return of cultural depths in the soul, their adoration and reflection. Fifth, it is the search of God, transcendentalism and cyphers of existential transcendence [1, p. 560], where spaces unfolds in both: as vigil in Rilke’s the “Book of Hours” [8, p. 101], and in eternal longing landscapes of Narbutaitė’s symphonies.

One of these pieces is her Second Symphony (2002), and in particular its second part, which was transformed from a separate piece inspired by R. M. Rilke’s verses and reflections on the meaning of God and a poem “Ölbaumgarten”. It is “Melody in the Garden of Olives” for trumpet and string quartet (2001), which was awarded the European prize in the Berlin festival of contemporary chamber music [11, p.155]. “Melody in the Garden of Olives” (when Christ waits for the soldiers to come and arrest him) became one of the most significant Narbutaitė’s works, reflecting a discovery of expression in an endless melody — philosophical transcendence in modern music in a love of the Baroque. Sadness, waiting, and knowing one’s fate here spreads wings over real

time, here a catch for axis of the “other time” appears, which is so essential to Rilke’s works too. Here we discover the musical key — ring-tones and metaphysics to the alternative of transcendental space. This way Narbutaitė becomes really close and substantially interrelates with Rilke’s creative philosophy, timelessness of vigil / waiting and its signs.

As an example of discovery of transcendentalism in music and its development, it is worth mentioning “Three Symphonies of Mother of God” (2005) by O. Narbutaitė. It is a creation of sacral music, the exit from of the post-romantic gravity to the dramaturgy of exceptional situations of existence [11, p.169–183].

However, after 10 years, the composer returns to the center of creative ideas that she discovered earlier — the source of R. M. Rilke’s poetry. And yet again, she comes back to the Cornet, i.e. to Rilke’s overnight prose poem created in his youth in 1899 [5, p. 84] about the collision between war and love. Narbutaitė here enters the art world at the turn of the last century with a new creative force, transforming it, discovering very important and newly highlighted connections between personalities in art, historical narratives and personal matters, all merging into a unique genre of day dreams and theme of improvisations about Rilke and his epoch. This is a new performance of operatic poetical visions, as if awakened by Sigmund Freud’s “day dreams” with allusions to many aspects of spiritual and cultural European mentality.

The composer here in her own way immerses into musicological and historical issues and the study of ideas of past eras: from “Faust” by Wolfgang Goethe to texts by Oskar Kokoschka and Georg Trakl, Charles Bandelaire and Lithuanian born French mystic Oscar Milosz. Her new opera “Cornet” (2014), named an Improvisation by R. M. Rilke’s “Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke” (1906), becomes some kind of cross-section of that time, in dialogue with the art and poetry book “Die träumenden Knaben” by O. Kokoschka [7, p.2]. Like a reference to dreams, Narbutaitė’s opera is inspired by a dream vision, a visual picture becomes more effective, here the genre key to music is found — it is the image that evokes a specific phenomenon picturing the opera.

This creates opera dominated by images — visions — poetics, where recreation work of an artist and director becomes very significant (scenography artist — Medilė Šiaulitytė, costume designer — Juozas Statkevičius, director — Gintaras Varnas). Transformation in images (18 images or scenes) is the main dramaturgical developmental method in opera, forming the timelessness of a metaphysical grandeur

of formation, its subordination to details and to the delicacy of ideas, somehow having a heavier background of contradictions, but perpetuating a strong impression with the help of ideas of an existential philosophy. For example, the idea of music, represented on stage by the roles of the Lady Pianist, Flautist and Trumpeter, carries the opera listener towards the world of distant ideas and makes musical sense poetically materialize and have the last word. It is a penetration of the transformed ideas of Rilke's poetry and philosophy of reflection, when the new developments in the world are marked with transformation of the past progress of art and transcendentalism.

Here Rilke is already invited to a dialogue by the composer with the modern world, its images, medias and historical repetition. This dialogue is altogether painful, controversial, and sometimes may appear like a project of fruitless and fatal outcome accords, like memory landscapes. However, it remains relevant and existential, though being lonely in his field. No other contemporary Lithuanian creator uses this particular discourse: R. M. Rilke's poetry and modern environment. He returns in Narbutaitė's creative projections, because here, hyper-reality and attraction of cultural past is realized. Her mystique is scenes of day dreams in the opera "Cornet", leading to previously discovered endless melody, managing the spirit of metaphysics of the world of music. It is obvious, that in this piece, literature and visual art is no less important than music. Opera is moved towards the apocalyptic "tale of the world" [10, p. 148].

"Cornet" begins Narbutaitė's real dialogue with Rilke. It means that her interpretations, transforming Rilke's poetry, are spreading out into a separate position of literary and visual contexts. It has been strengthened by the flow of other artistic developments and other apexes. These are creations by already mentioned Oskar Milosz, Georg Trakl, Johann Wolfgang Goethe, Charles Baudelaire, Jacques Prévert, Paul Celan [7, p. 2]. And especially prominent is Oskar Kokoschka's "Traumende Knaben", of which the principle of complementing an artistic image allows Narbutaitė to discover the fundamental relationship between the sources of poetry and their inspired images.

Another very important starting point here is Rilke himself and the real story of his work filled with illustrators, publishers, author's reaction and relationship with his work. This episode which is worthy of a scholar's research in art history opens in opera another layer of Rilkean theme, brings up the value of documentary, and shows the epicenter of the composer's ideas placed in Rilke's personal space,

however, trying to escape out of it, as if looking from aside through the prism of other centers.

So the dialogue is a transformational exit from Rilke's poetry frames. It takes place thanks to a leverage of **Kokoschka's** book illustrations, using **images** like dreams, **new characters** or ideas like dreams: the Flautist, Trumpeter, Drummer (Music), Flag, quartet of Soloists, General, Female in red dress, Dream girl, double of Cornet, Lady Pianist, Magdalene and Siren [7, p. 3–5].

Other content is a documentary episode of Rilke's life, inserted into the opera (publishers and critics), as if giving the piece another dimension of reality.

The transformation uses new factors of interpretation of Rilke's creativity as essential, dramaturgical elements modifying the whole and allows not just to recreate this work in its own way, but even dissect, deconstruct and connect to the essential idea which is somehow different in its own way like ritornello — the eclipse of the endless melody of the tower of love. Rilke is even returned back in time to the “embrace” of Richard Wagner's climaxes, presented to the idea of the absolute, which he perhaps most yearned for and what Narbutaitė's musical dramaturgy is governed by. However, dramaturgical breakthrough in the opera is achieved in *axial time* — when the transformation of visuals proceeds in music (appearance of the Pianist in the final after the scene 17 “Fire”). Intersection of visual apocalyptical spheres (Fire and Ocean) and music as a category of time is an essential decoding procedure of the opera's “dreams” (images of scenes), which in a “cold-blooded gesture of fate” ends the systematic psychological existential crisis and its ups and downs. It can be said that the composer is trying to answer Rilke this way in a continuous dialogue about the meaning of existence and art. This discourse connects both creators, merges and releases their creative flows. And all this is intertwined with the spirit of time in a strange angle of a secondary theme and reflected in Narbutaitė's creative present — in the opera “Cornet”.

The nowadays context shows the renewed relations with European culture such as creations of Onutė Narbutaitė who is exclusively linked to the poetry of German poet Reiner Maria Rilke. Here the several new flows and undercurrents appear, depending on how Rilke has been interpreted. The essential provisions here are:

1. The contexts. Rilke is perceived and interpreted by his contemporaries or other adepts of European culture in the context of creative

insights. So Rilke is not alone, but stands with an ideological European sunset environment [2, p.1–240].

2. Rilke is transformed into the present through the prism of scenographic situations in his works (“Cornet”, scene 3 “Guards’ Fire”, scene 17 “Fire”).

3. Philosophical-aesthetic categories are distinguished from Rilke’s poetry depths, providing them with character images: the Lady Pianist, Flag, Riders, the Double, the Old man.

4. In Narbutaitė’s works reception of Rilke’s poetry experiences evolves towards *transcendental cyphers*. It comes closer to irrationalism and religious trend of K. Jaspers existentialism. The last opera work “Cornet” reflects the category of vision and philosophy of time to the composer, and establishes a creative connection between her and Rilke.

5. Contextuality is Narbutaitė’s essential creative and motivational factor. It is associated with the role of the participation of other arts — art, literature and history science — in her creations. This way universality of Rilke’s poetical contexts helps to achieve categorical unity, integral time axis which holds the karmic idea of creative expression.

6. Narbutaitė’s and Rilke’s works are combined in the same style of existential loneliness, marked with fragility and eternity, filled with cells of existence. It resembles a symbol of rose flower and sleep, a quiver of time and space, which Narbutaitė is able to convey in a very subtle manner (Epitaph, 1993).

7. The symbolism of sculptures and architectural signs stiffened in stone and restoration are also like a leitmotif of wrestling regression in Rilke’s and Narbutaitė’s works. Therein the very important un-decrypted mystery of secrecy of time lies, forcing one to re-touch and turn the pages of the *time book* again and again.

Literature

1. Andrijauskas, A. Grožis ir menas [Beauty and Art] / A. Andrijauskas.— Vilnius, 1995.

2. Donskis, L. Didžioji Europa. Esė apie Europos sielą [The great Europe: An essay on the soul of Europe] / L. Donskis.— Vilnius, 2016.

3. Geda, S. Mirties ir meilės egzistencijos poetas [The poet of death and existence of love] / S. Geda // Reiner Maria Rilke. Die Gedichte.— Vilnius : Lietuvos rašytojų sąjunga [Lithuanian Writer’s Union].— 1996.

4. Jaspers, K. Filosofijos įvadas. Einführung in die Philosophie / K. Jaspers.— Vilnius, 1989.

5. Landsbergytė, J. Reinerio Maria Rilkes poezija naujausioje lietuvių muzikoje kaip eurointegracinis proveržis [Poetry of Reiner Maria Rilke in the latest Lithuanian music as a breakthrough in Euro-integration] / J. Landsbergytė // Menotyra. Studies of Art.— 2001.— № 3. P. 78–89.

6. Landsbergytė, J. Reiner Maria Rilke in der neuesten Musik litauischen Komponisten / J. Landsbergytė // Deutsch-baltische muzikalische Beziehungen: Geschichte — Gegenwart — Zukunft. Bonn : Studio Verlag, 2003. — P. 123–133.

7. Narbutaitė, O. Opera “Kornetas”. Libretas. Typewriting / O. Narbutaitė.— Vilnius, 2014.

8. Rilke, R. M. Die Gedichte [The poems] / R. M. Rilke.— Leipzig, 1981.

9. Rilke, R. M. Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Przelozil i poslowiem opatzil Adam Wlodek / R. M. Rilke.— Kraków : Wydawnictwo literackie, 1976.

10. Rudnickis, M. “Tiktai balsas...” / M. Rudnickis // Reiner Maria Rilke. Poezija.— Vilnius, 1975

11. Žiūraitytė, A. Skiautynys mano miestui. Monografija apie Onutės Narbutaitės kūrybą / A. Žiūraitytė.— Vilnius, 2006.

С. Ю. Лебедев

Минск, Белорусский государственный университет

Сказовая форма повествования как особый тип диалога в художественной литературе

Диалог «автор — читатель» происходит, естественно, не «напрямую», а посредством художественного произведения, являющегося воплощением концепции личности автора. Повествование в самом широком смысле этого слова — **осуществление посредничества между художественным миром и читателем**, которое происходит в каждом моменте художественного текста и является **процессом развертывания художественного мира**. Если автор (субъект, носитель сознания, смоделировавшего новый мир, который и является собственно воплощением автора) всем повествованием **связывает** свою модель мира с читателем, то повествователь — **функция, осуществляющая это посредничество**, формально выраженный **субъект развертывания** этого мира.

Каждый из таких субъектов, по словам Г. Гуковского, — «некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или иначе — непременно некая точка зрения на излагаемое» (цит. по [12, с. 300]), то есть **субъект речи**. Однако повествующий субъект, от лица

кого как бы написан (или «произнесен») текст, может совпадать или не совпадать с **субъектом сознания** самого высшего, «**верхнего**» уровня — автором.

Повествование как посредничество между художественным миром произведения и читателем, как процесс развертывания этой художественной модели есть сущностная характеристика любого произведения литературы. Суть вопроса заключается в выявлении и определении субъектов этого развертывания, то есть субъектов речи, выполняющих функции посредничества.

Автор совпадает с границами художественного мира, он моделирует этот мир, он — «последняя смысловая инстанция» (М. Бахтин). И если автор на себя **как на автора** возлагает функцию повествователя, то такой повествователь будет также совпадать с границами художественного мира, но **не находится внутри его**. Вестись повествование в таком случае будет без формального выражения субъекта речи, то есть от третьего лица (*auktorial Erzählung*). Такой повествователь («всеведущий автор») имеет возможность свободно «перемещаться» во времени и пространстве, знать абсолютно все, вплоть до мельчайших движений души любого персонажа.

Если же повествование ведется «изнутри» смоделированного мира, от первого лица (*Ich-Erzählung*), то мы воспринимаем слово **персонажа**, а не автора (даже если прототип этого персонажа — реальный автор).

В русскоязычном литературоведении субъекты таких повествований традиционно называются **повествователем и рассказчиком** соответственно.

В литературе эпохи индивидуально-творческого типа художественного сознания, по мнению исследователей, система повествовательных инстанций может быть очень сложной, многоступенчатой, и формы ввода чужой речи отличаются большим разнообразием. Как быть с повествованием от первого лица, которое иногда «перетекает» в повествование от третьего лица (например, в «Евгении Онегине»), с «рассказом в рассказе»; считать ли любой субъект речи повествователем (ведь реплика диалога — тоже формальное осуществление посредничества между художественным миром и читателем, следовательно, ее субъект — повествователь?), а если нет, то до какой степени должна быть развернута реплика, чтобы ее можно было считать «рассказом в рассказе», и каков «повествователь» в этом случае?

Все многообразие повествовательных форм может быть сведено к двум вышеуказанным «чистым» типам, которые, заметим, могут «перетекать» друг в друга в рамках одного произведения, создавая «стереоскопический» эффект. И если повествование от третьего лица надделено, в первую очередь, семантикой творческого акта, **вымысла**, и характеризуется «широтой» знания повествователя (от всеведения в «Войне и мире» до «суженности» мира в «Каштанке»), то в повествовании от первого лица, имитирующем достоверность, свидетельство, нет возможности «знать всё» в принципе. Знает **все** в такой ситуации лишь автор, так как персонаж-повествователь, являющийся лишь «моментом» описываемого мира, не может «знать» весь этот мир: его кругозор ограничен, он подчинен тем же законам, что и другие персонажи, здесь нет презумпции вымысла. М. Бахтин по поводу повествования от первого лица писал: «За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ — рассказ автора о том же <...> и, кроме того, о самом рассказчике. Каждый момент рассказа мы отчетливо ощущаем в двух планах: в плане рассказчика <...> и в плане автора, преломленно говорящего этим рассказом и через этот рассказ. В этот авторский кругозор вместе со всем рассказываемым входит и сам рассказчик со своим словом» [1, с. 127]. В повествовании от первого лица автор «надевает маску», и мы видим мир как бы глазами персонажа, однако здесь, как в исполнении музыкального произведения, за личностью исполнителя, за особенностями его личности просматривается мир автора произведения; музыкант же — его необходимый формальный «выразитель», который «окрашивает» его. Демонстрация личности посредством выражения ее самой непосредственно имеет определенные преимущества, как имеет преимущество мнение, составленное о человеке при личном знакомстве, а не «навязанное», с чужих слов. Однако при повествовании от первого лица, когда, кажется, читатель все должен знать о внутреннем мире субъекта речи (**рассказчика**), — автор может специально не «вкладывать в уста» этого персонажа отображение полноты знания о нем, и читатель до последнего момента может не знать о нем самого главного (как, например, в «Убийстве Роджера Экройда» А. Кристи).

Автор может быть актуализирован — то есть выражен **эксплицитно** (местоимения «я», «себе», обращения к читателю, текст о тексте — метатекст: «уже отмечалось», — и т.д.). Такой

тип повествования — классический. Однако даже минимальное формальное «вхождение» субъекта сознания в художественный мир превращает такого субъекта в **объект** для автора. В литературе периода индивидуально-творческого типа художественного сознания автор может вообще не быть актуализирован в тексте (то есть быть **имплицитным**) — при повествовании от третьего лица формально «не проявлять» себя или передоверять функции посредничества персонажу («Война и мир»). Выбирая же форму «рассказывания», а не «повествования», автор позволяет читателю одновременно и «видеть все так, как есть», и оценивать все увиденное с той идейно-эстетической позиции, на которой находится автор. Главная проблема при восприятии и анализе произведений, написанных от первого лица, — в различении субъектов речи и разных субъектов сознания, в выделении «второстепенных» и «**главной**» (авторской) идеологий в произведении.

Любое слово художественного текста всегда принадлежит конкретному субъекту речи. В каждый конкретный момент повествования субъект речи всегда один, но субъектов сознания может быть много, и «располагаются» они по принципу матрешек. Любая реплика персонажа, о котором повествует «рассказ в рассказе» — выражение сознания персонажа. Но это сознание «включено» внутрь художественного мира — самого «рассказа в рассказе», который, в свою очередь, входит как компонент во внутренний мир повествователя — выразителя концепции всего произведения (если функции повествователя выполняет непосредственно автор) или «включенного» в авторское сознание (если функции повествователя выполняет персонаж). Таких «матрешек» может быть очень много, а формально выражена, «видна» только одна — но, в отличие от матрешек реальных, та, которая находится «внутри» всех остальных, а не самая большая, которая «включает в себя» остальные: авторское сознание включает в себя сознание субъекта «рассказа в рассказе», который, в свою очередь, моделирует мир, моментом которого является сознание носителя слов реплики — и т.д. Например, в «Асе» И. Тургенева мы видим рассказчика (являющегося объектом для автора), в чье повествование входит рассказ Гагина, куда входит рассказ слуги Якова. В «Очарованном страннике» Н. Лескова авторское сознание включает в себя сознание рассказчика-повествователя, моментом которого, в свою очередь, является сознание «очарованного странника» Флягина,

куда, как моменты его мира, входят реплики героев его рассказа. **Субъект сознания (автор) не всегда наделен «собственной» речью, субъект же речи — всегда субъект сознания.** Функции повествователя могут «передаваться» любому персонажу, и в этом месте текста повествование в широком смысле остается, а повествователь как бы исчезает; на его место «заступает» другой повествователь — субъект речи, который, моделируя свой собственный мир и выражая его непосредственно, становится «вторичным повествователем». Повествовательных инстанций может быть много, они могут казаться равноправными («Герой нашего времени» М. Лермонтова), не имеющими отношения к непосредственному повествованию (газетные заметки в «Воине с саламандрами» К. Чапека), может казаться, что автор-повествователь как бы «самоликвидируется» (часто говорят об отсутствии точки зрения автора в произведениях Г. Флобера или А. Чехова).

При повествовании от первого лица система преломляющихся и пересекающихся оценок может усложниться по сравнению с повествованием от третьего лица. Рассказчиком зачастую бывает субъект, наделенный сознанием лишь волей автора: это и только что умерший человек («Между жизнью и смертью» А. Апухтина), и животное («Холстомер» Л. Толстого, «Житейские воззрения кота Мурра» Э.Т.А. Гофмана), и неодушевленный предмет («Кушетка тети Сони» М. Кузмина). Все субъекты речи в этой форме повествования **всегда** будут объектом для автора. По словам Б. Кормана, «субъект сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того, как субъект сознания становится объектом сознания, он отдаляется от автора, то есть чем в большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию» [6, с. 42].

Очевидно, что, с одной стороны, выводить основания для типологии повествователя исходя из типа сознания, концепции произведения не представляется возможным (сколько произведений — столько концепций), с другой стороны, деление всего разнообразия повествовательных инстанций (субъектов речи) лишь на повествователя и рассказчика недостаточно для анализа произведения и полного представления о концепции личности, представленной в нем.

Исходя из того, что процесс развертывания художественной модели осуществляется собственно человеческой речью, и, по словам В. Хализева, «речь в литературе функционирует <...> не только в качестве материального *средства* создания образов, но и как важнейший *предмет* художественного изображения» [11, с. 104], типологию повествования нам представляется возможным и целесообразным основывать еще и на видах речемыслительной деятельности («чтение», «письмо», «аудирование», «говорение» и «внутренняя речь»).

Тип повествователя при таком подходе будет зависеть от того, на что будет направлена авторская установка. Н. Кожевникова в своем исследовании повествования в русской литературе замечает (не развивая, правда, эту мысль далее): «Наряду с произведениями, в которых адресат явно выражен — это либо читатель, либо слушатель, развиваются произведения, в которых адресат никак не обозначен» [5, с. 5]. То есть, автор может имитировать «внутреннюю речь», и тогда повествование как бы проговаривается «про себя», без установки на то, что текст записывается или произносится вслух, автор и читатель как бы «сливаются» в одном субъекте сознания. Но автор может имитировать «говорение» (тогда читатель должен «слышать» устную речь, рождающийся сейчас рассказ) или «письмо» (тогда читатель как бы читает заранее написанный для него текст).

Заметим: несмотря на то, что мы **читаем** все произведения, в них далеко не всегда присутствует установка на **записанную** речь, на «письмо» (где читатель должен как бы «прочитать» написанное). Чаще всего как раз авторы избегают таких установок и имитируют «внутреннюю речь» (как бы **«проговор про себя»**, как это и воспринимается читателем) или — реже — «говорение» (тогда читатель как бы слушает **живую речь**). Иными словами, повествователь может «думать», может «говорить» и может «писать».

Художественная имитация монолога, который, по словам В. Виноградова, «строится как будто в порядке <...> непосредственного говорения» [2, с. 49], — особый тип повествования, единственный, получивший в литературоведении свое название — **сказ**. Этот тип повествования даже в мировой литературоведческой традиции транслитерируется без перевода — **«skaz»**.

При его построении требуются определенные «сигналы», показывающие «устность», «разговорность» речи повествователя.

Определить то, что позволяет «ощутить» написанное как разговорную речь, не всегда легко. Сказ всегда должен характеризоваться присущими живой речи особенностями.

Проходя стадию воплощения в произведении «авторитетного» сознания, литература стремилась к отображению не просто индивидуального, но **чужого** сознания, постепенно «преодолеваемая немота» литературного героя. Б. Эйхенбаум писал, что уже «в древнерусской письменности можно наблюдать борьбу книжности с живым словом» [13, с. 156]. Воплощением такого **живого** слова в литературе стал **сказ**. Исследователи отмечают, что в русской литературе случаи сказовой формы повествования встречаются уже в конце XVIII в. (у Д. Фонвизина), а Н. Гоголь своими «Вечерами на хуторе близ Диканьки» завершил стилевые поиски по созданию нового, оригинального способа повествования (см. [3, с. 82–88]).

К сказу в XX веке литературоведение обращалось не раз, однако **проблема сказа** остается. Как замечает И. Каргашин, «в современном литературоведении термин СКАЗ многозначен» [3, с. 5], поэтому во многих современных работах наблюдается неразличение и даже смешение разных его значений.

В советском литературоведении о сказе впервые заговорил Б. Эйхенбаум в статьях «Иллюзия сказа» (1918) и «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1919), после чего многие исследователи возвращались к этой теме, наполняя значение понятия «сказ» своим видением, что не привело к его однозначному определению, а лишь «размыло» его. Б. Томашевский считал, что сказ — это «такое явление в литературе, когда произведение целиком построено на особом, оригинальном языке, отклоняющемся от литературной нормы и характеризующем личность говорящего, рассказчика» [7, с. 170]. Такое определение не позволяло по-настоящему понять, чем отличается сказ от таких литературных форм, как пародия, подражание и др. Ю. Тынянов дал еще более «расплывчатое» определение сказа, никак не проясняющее его сути, зато очень образное: «Сказ делает слово физиологически ощутимым — весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю — и читатель *входит* в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя» [9, с. 160]. В итоге и по сей день, по большому счету, камнем преткновения

в определении сказа стал выбор позиции, основанной либо на определении, данном В. Виноградовым (солидарным с Б. Эйхенбаумом), либо на определении М. Бахтина.

В. Виноградов считал, что сказ — это «своеобразная литературно-художественная ориентация на **устный** (выделено нами. — С. Л.) монолог повествующего типа» [2, с. 49]. М. Бахтин утверждал, что «в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на *чужую речь*, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь», что «в большинстве случаев сказ вводится именно ради *чужого голоса*, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору» [12, с. 327–328].

Некоторые исследователи (например, Н. Кожевникова), считают, что «эти толкования не противоречат друг другу» [4, с. 99]. Однако по поводу определения М. Бахтина следует отметить, что установка на **чужую речь** не всегда «как следствие» дает установку на речь устную. Мировая литература знает огромное количество произведений, повествование которых ведется от первого лица, от лица персонажа, который абсолютно не «совпадает» с автором, речь которого для автора — чужая, однако произведения эти вовсе не сказовые.

В. Виноградов считал решающей в сказе установку на **устное** слово и не акцентировал внимание на **чужом** слове. Считая определение В. Виноградова более соответствующим сути сказа, мы вынуждены констатировать, что оно тоже требует определенного уточнения. А именно: может ли повествование иметь установку на устную речь, не имея при этом установки на речь чужую? Иными словами: возможно ли повествование, имитирующее живой, устный монолог, вестись от третьего лица?

В художественном произведении такая модель повествования не может существовать даже теоретически. Повествователь в такой ситуации «говорит» в уже созданном мире, его «говорение» автоматически «входит» в моделируемый автором мир, он становится персонажем, на речь которого — а значит, и на него самого — в произведении существует взгляд как бы «извне», взгляд **всего произведения**. Таким образом, установка на устную речь без установки на речь чужую разрешается либо в отсутствие установки на «говорение» и становится обычным повествованием от третьего лица, либо становится повествованием от первого лица — то есть характеризуется установкой на чужую речь. Любое повествование,

где формально отсутствуют местоимения и глаголы первого лица единственного числа, однако встречаются обороты типа «слышь-ка», «а он, понимаешь ли...» и тому подобные «сигналы», указывающие, что текст как бы «говорится», по своей сути является повествованием от первого лица («Мещане» или «Операция» М. Зощенко). В таком повествовании сознание, выражением которого является все произведение, шире сознания субъекта, от лица которого ведется повествование. Субъект речи в таком тексте — лишь **момент** художественного мира, смоделированного «высшим» сознанием — сознанием автора, который «передоверил» функцию посредничества между миром произведения и читателем конкретному персонажу — всегда «скованному» «устностью» своей речи.

Проблема «распознавания» устной речи в записанной — фактор, позволяющий зачастую отнести к сказу произведения, не имеющие к нему никакого отношения. При построении сказа «возникает необходимость сигналов, посредством которых у читателя возбуждается представление о речи как создаваемой в условиях не письма, а произношения» [2, с. 49]. В. Виноградов считал, что «“сигналы”, по которым узнается сказ, могут <...> заключаться не в “рemarkах” писателя, а быть заложены непосредственно в его языковой структуре. Проблема сигналов сказа нуждается в специальном исследовании» [2, с. 51]. Эти «сигналы» и есть способ распознать «устное» повествование. «Сказ может покоиться на употреблении тех элементов речи, которые признаются аномалиями <...>. Движение словесных рядов, не сдерживаемое логическим руководством, с скачками и обрывами, надоедливые повторения одних и тех же слов, постоянные обмолвки, дефективные образования, имитирующие разные расстройствa речевой функции, — все это используется как материал для эстетической игры» [2, с. 52]. Особенности разговорной речи исследуются учеными, и при анализе сказа требуется рассмотрение «трансформации» ее характерных черт — разговорной инверсии, слов-паразитов и т.п. — в литературном произведении.

Таким образом, сказ — это повествование, в котором всегда присутствует установка на **чужую** и **устную** речь. Однако достаточно ли этого для определения сказа? Некоторые исследователи пишут, что в сказе автор может использовать «такие формы речи, от которых <читатель> должен пугливо открещиваться» [2, с. 51], или что структура сказа будет «тесно связанной с народнопоэтической

традицией» [10, с. 14]. Существенны ли эти характеристики? Нам они представляются существенными, так как связаны с еще одной важной особенностью сказа. Сказ всегда является **стилизацией**. Стилизации, по словам исследователей, — «намеренная и явная ориентация автора на ранее бытовавший в художественной словесности стиль» [12, с. 250] либо целенаправленное проведение художником стиля, «присущего какой-либо общественно-политической или этнографической группе» [8, с. 169]. Сама имитация какого-либо стиля не обязательно становится сказом (вспомним «Песню про <...> купца Калашникова» М. Лермонтова или баллады А. Толстого), и эта, часто встречающаяся в качестве главной, характеристика сказа — еще не показатель принадлежности к нему: такой установкой может обладать и повествование от третьего лица. Она определяет сказ только вкуче с описанными ранее характеристиками — **установкой на чужую и устную речь**. То есть, принцип **стилизации в устном монологе** — и есть принцип сказа. Встает закономерный вопрос: возможен ли сказ без стилизации, то есть повествование от первого лица, имитирующее непосредственно рождающий монолог? Теоретически имитация устной речи без установки на воспроизведение какого-либо характерного стиля в художественном произведении возможна, но «передоверив» функцию повествователя персонажу, да еще «разрешив» ему рассказать «живым» монологом о том, «что случилось», автор слишком сильно дистанцируется от него — а следовательно, он ему нужен как представитель **иного** мировоззрения, как человек «не его круга». Он должен быть «резко», **очень** «другим», а значит, «другой», характерной и характерной, должна быть его речь, — то есть, возникает стилизация. Стилизация в сказе способствует еще большему «отдалению» автора от субъекта речи. Сказ без стилизации становится художественно непродуктивным, так как, с одной стороны, субъект речи, «равный» автору и «развертывающий» нам «вслух» «изнутри» художественную модель, слишком ограничен в своих возможностях, а с другой — ему как «равному» отсутствует оценка: его речь должна быть «равна» речи автора, она не будет **объектом** последнего. Гипотетический сказ такого типа будет «вынужден» модифицироваться либо в стилизованный сказ, либо в обыкновенное, «несказовое» повествование от первого лица.

Таким образом, сказ как тип повествования характеризуется **установкой на чужое и устное слово, то есть вестись от пер-**

вого лица и имитировать устную речь. При этом сказ всегда является *стилизацией* — целенаправленной имитацией автором особенностей речи какой-либо общественно-политической, этнографической, социальной группы либо литературного или фольклорного стиля. При отсутствии любого из этих критериев сказовое повествование либо не может существовать, либо перестает быть сказом и становится повествованием другого типа.

Важной особенностью «устности» сказа является имитация именно **живого** разговора, «рождающегося как бы сию минуту, здесь и сейчас, в момент его восприятия» [3, с. 12]. Разговорная речь — спонтанна; при разговорном общении предполагается существование двух дополнительных «невербальных» каналов общения: слухового и визуального (интонация, жест, мимика и т.д.). Они всегда каким-либо образом имитируются в сказе. Так как «реальная разговорная речь не имеет отношения к искусству как таковому» [3, с. 17], в произведении она «делается» так, как того требуют законы искусства **слова**. Язык литературы «передает» невербальные моменты разговорного повествования так же, как музыка «имитирует» цвет, живопись — звук, скульптура — движение. Однако писатель в сказе всегда «использует основные закономерности собственно разговорной речи. Более того: главные черты такой речи сознательно выделяются, с необходимостью подчеркиваются автором» [3, с. 19]. Понятие «устная речь» не всегда совпадает с понятием «разговорная речь». Многие формы устной речи «стремятся» как к своему пределу к речи нормированной, неразговорной (например, произносимые лекция, доклад и т.д.). В сказе же является определяющим устное слово именно «разговорного типа», как бы рождающееся в момент говорения. «Разговорность» порой становится так важна, что изображение процесса разговора становится чуть ли не основной целью повествования, в котором может вообще отсутствовать сюжет, — читатель видит сплошь ситуацию разговора, показанную, правда, «со стороны» лишь одного его субъекта, как, например, в «Колыбельной» В. Белова. По отношению к сказу под установкой на устную речь всегда следует подразумевать установку на **разговорную устную речь**. Такой подход позволяет со всей определенностью отнести к сказовому, например, повествование в «Дубках» И. Бунина, «Монастыре» М. Зощенко, в «Чаше жизни» М. Булгакова, в «Функельмане и сыне» А. Аверченко.

Часто сказ **как жанр** отождествляют со сказом **как типом повествования**. Собственно сказ не всегда совпадает с самобытным историческим жанром, стилизацией под художественно организованную устно-поэтическую речь, «под фольклор». Несмотря на то, что эти два термина четко разведены уже в классическом издании КЛЭ, до сих пор их зачастую не разделяют. Сказ в значении жанра может и не характеризоваться «разговорностью», в нем могут отсутствовать сигналы собственно сказа.

Так, хрестоматийный сказ «Левша» Н. Лескова является примером сказа как жанра, а не сказовым типом повествования. Произведение может совмещать в себе оба значения сказа, то есть быть сказом по жанру и сказом по типу повествования (яркий пример — «Очарованный странник» Н. Лескова).

Разные типы повествования могут «перетекать» один в другой, и мы можем говорить лишь о доминирующем или организующем весь текст принципе повествования. И. Каргашин пишет: «Ясно, что даже в “сплошном” сказовом тексте могут отсутствовать отдельные “сказовые” элементы, с другой стороны, — традиционные литературно-письменные формы повествования нередко содержат какие-либо черты сказовой речи: суть не в отдельных элементах, а в их функционировании, подчиненности общей задаче» [3, с. 11] (исследователи отмечали, что, например, в некоторых произведениях Андрея Белого, А. Ремизова, Б. Пильняка, Е. Замятина, К. Федина «часто — не сказ, а сказовая окраска повествовательной прозы» [2, с. 54]). При анализе произведений следует учитывать тот факт, что в литературе (особенно в современной) ничего нельзя однозначно «втиснуть» в определенные рамки.

На наш взгляд, именно изложенные выше обоснования критериев сказа позволят в перспективе понять, почему, по словам В. Виноградова, «стихия сказа является главным резервуаром, откуда черпаются новые виды литературной речи» [2, с. 53], почему такой принцип повествования, ранее присущий лишь малым и средним жанрам эпоса, сейчас, с разрушением всех жанровых канонов, может стать основным принципом построения даже романа (например, «Кенгуру» Юза Алешковского).

Литература

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М., 1975.

2. Виноградов, В. В. О языке художественной прозы : избр. тр. / В. В. Виноградов — М., 1980.
3. Каргашин, И. А. Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории / И. А. Каргашин — Калуга, 1996.
4. Кожевникова, Н. А. О типах повествования в советской прозе / Н. А. Кожевникова // Вопросы языка современной русской литературы. — М., 1971. — С. 97–163.
5. Кожевникова, Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. / Н. А. Кожевникова — М., 1994.
6. Корман, Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б. О. Корман // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Межвузовский сборник. — Куйбышев, 1981. — С. 39–54.
7. Томашевский, Б. В. Стилистика. Учебное пособие. — 2-е издание, исправленное и дополненное / Б. В. Томашевский — Л., 1983.
8. Троицкий В. Ю. Стилизация / В. Ю. Троицкий // Слово и образ : сборник статей / сост. В. В. Кожевникова. — М., 1964. — С. 164–194.
9. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М., 1977.
10. Федь, Н. М. Зеленая ветвь литературы : русский литературный сказ / Н. М. Федь — М., 1981.
11. Хализев В. Е. Речь как предмет художественного изображения / В. Е. Хализев // Литературные направления и стили : сборник статей, посвященный 75-летию профессора Г. Н. Поспелова / под ред. П. А. Николаева, Е. Г. Рудневой. — М., 1976. — С. 101–114.
12. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев — М., 1999.
13. Эйхенбаум, Б. М. Сквозь литературу: сборник статей / Б. М. Эйхенбаум — Л., 1924.

М. Л. Лебедева

Минск, Белорусский государственный университет

Психология коммуникации в публицистике и литературе (на примере очерка и рассказа)

Коммуникация «автор-текст-читатель» как в публицистике, так и в литературе подчиняется общим законам взаимодействия вышеозначенной триады. В роли автора выступает публицист или писатель, в роли текста — словесное воплощение идеи, продукт духовной работы, который создается и передается, «транслируется» потенциальному читателю. Коммуникативные задачи

публициста и писателя сводятся главным образом к тому, чтобы поделиться с адресатом «сообщения» новой идеей, картиной мира, которые, в свою очередь, воссоздаются в произведении. «Скажется», однако, не только то, что задумывал выразить публицист или писатель, раскроется не только и, возможно, не столько та изначальная идея, которую стремился реализовать и раскрыть адресант творческой коммуникации, но и то, что не зависит от авторской воли. То, что «считывается» из совокупности всех знаков, которые в своей неперменной двусторонности (план выражения — план содержания) и конкретном сочетании составляют произведение. «Считывает» эти самые знаки другой участник коммуникации — реальный читатель. Его внутренний мир и интеллектуальный уровень позволяют воспринимать сказанное адекватно, отчасти адекватно или вовсе не адекватно авторскому замыслу. Текст, таким образом, оказывается открытым для толкования, для интерпретации, оказывается живым и динамичным. Более того, одно и то же произведение, написанное, понятно, определенным конкретным автором может по-разному восприниматься одним и тем же читателем, если тот вступает в данную коммуникацию несколько раз (например, на разных возрастных этапах, даже попросту в разных эмоциональных состояниях). С научной же точки зрения ценность представляет результат целостного анализа этих знаков-составляющих, позволяющего раскрыть и то, что осталось глубоко спрятанным в авторском подсознании, но проявилось в тексте, и то, что может постичь непредвзятый читатель, цель которого в коммуникативном акте — выйти на образную концепцию личности автора.

В качестве практических примеров обратимся к очерку М. Горького «Сергей Есенин» и рассказу М. Булгакова «Полотенце с петухом». Эти произведения написаны в 1920-е гг. Тем интереснее проследить, какова психолингвистическая природа коммуникации через столетие, отделяющее каждого автора от читателя.

Портретный очерк М. Горького, посвященный С. Есенину, написан в форме воспоминаний о нескольких встречах писателя с поэтом. Коммуникация «автор-текст-читатель» реализуется здесь в двух измерениях: с одной стороны, написан динамичный портрет творческой личности на фоне изменчивых декораций окружающего ее мира, который схвачен именно в своей чужеродности поэту; с другой — раскрывается авторское «я». Примеча-

тельно, что в качестве характерной особенности качественного портретного очерка даже в учебных пособиях для журналистов указывается: «В удачном портретном очерке характер героя дается, как правило, в нетривиальной ситуации. Поэтому для автора очень важно обнаружить такой участок на жизненном пути героя, который содержит некие неординарные трудности, обладает драматическим характером. Настоящий портретный очерк возникает в результате художественного анализа личности героя, опирающегося на исследование разных ее сторон (нравственной, интеллектуальной, творческой)» [3, с. 269]. Именно такими создавал свои «Литературные портреты» М. Горький, и во многом закономерно, что использованные им приемы сегодня воспринимаются как классика жанра.

Очерк «Сергей Есенин» начинается историей-притчей о том, как в чуждом мире города нашел свою гибель крестьянский мальчик. Это проекция на судьбу поэта, которая метафорически предваряет эпизоды-фрагменты «пересечений» писателя и его героя; притча, которая концентрирует в себе главное философское заключение, сделанное автором: вольной душе, привычной к простору, невозможно пребывать в мире камня, в таком антураже гибель неизбежна — моральная, физическая. Обратим внимание, что действие притчи о мальчике происходит в Кракове (большой каменный город, некогда столица); встречи с поэтом — в Петербурге и Берлине (столицы), то есть максимально удаленные от крестьянской «вольной вольницы» реалии. Актуализация идеи «каменного» мира в притче: «А когда наконец почувствовал, что город не хочет выпустить его, встал на колени, помолился и прыгнул с моста в Вислу, надеясь, что уж река вынесет его на желанный простор. Утонуть ему не дали, он *помер оттого, что разбился*» (обратим также внимание и на это просторечие, снижающее пафос гибели: не «погиб» — *помер*). Затем, когда речь идет о поэте: «Позднее, когда я читал его *размашистые, яркие, удивительно сердечные стихи*, не верилось мне, что пишет их тот самый нарочито *картинно одетый мальчик*, с которым я стоял, ночью, на Симеоновском и видел, как он, *сквозь зубы, плюёт на чёрный бархат реки, стиснутой гранитом*». И далее, где с откровенно негативной оценкой описывается Айседора Дункан, описывается как явление, принципиально чуждое Есенину (в восприятии автора очерка), обращает на себя внимание ряд предметно-психологи-

ческих деталей: «*Пожилая, отяжелевшая, с красным, некрасивым лицом, окутанная платьем кирпичного цвета, она кружилась, извивалась в тесной комнате, прижимая ко груди букет измятых, увядших цветов, а на толстом лице её застыла ничего не говорящая улыбка*». В образе Айседоры посредством точной детализации олицетворяется тяжелый для поэта и чуждый ему мир (которому она — плоть от плоти; недаром столь много телесного в ее описании). Автор очерка последовательно и бескомпромиссно проводит мысль о том, что Айседора Дункан — тяжкое бремя, «камень на шее» поэта, который от этого словно лишается жизненных сил. Подчеркнем, что в тексте — многократный акцент на бледности лица героя. В той же сцене: «... он побледнел до того, что даже уши стали серыми»; его **бледность** — оппозиция «**красному, некрасивому лицу**» Айседоры. При этом специфика коммуникации автора с читателем в очерке (то есть художественно-публицистического произведения в отличие от художественного) состоит в четкой расстановке акцентов: то, что в литературе завуалировано, закодировано, зашифровано именно в таком, а не каком другом сочетании слов и символов, в публицистике дополнительно «оговаривается». Горький-писатель ведь и без дополнительных акцентуаций, как мы увидели выше, все сказал, но Горький-публицист, документирующий эпоху, четко расставляет приоритеты: «Эта знаменитая женщина, прославленная тысячами эстетов Европы, тонких ценителей пластики, рядом с маленьким, как подросток, изумительным рязанским поэтом, являлась совершеннейшим олицетворением всего, что ему было не нужно. Тут нет ничего предвзятого, придуманного вот сейчас; нет, я говорю о впечатлении того, тяжёлого дня». Как говорится, ничего личного против Дункан (к слову, несколько раз подчеркивает это), только лишь констатация ее принадлежности чуждому для поэта (а значит, и она — чуждая). Сложны, но абсолютно последовательны психологические оппозиции, которые выстраивает М. Горький. Так, противопоставление «**маленький человек** (в притче — **мальчик**; в сцене с Айседорой — «**маленький, как подросток, изумительный рязанский поэт**» противопоставлен **грузной пожилой женщине**) — **огромный город**» красной нитью проходит через повествование, реализуется во всех символических деталях. И, в свою очередь, наслаивается на метафорическое противопоставление «**большая душа — бездушный мир**». Неслучайно в све-

те этого и подробное описание сцены, в которой Есенин читает вслух поэму «Пугачев». Судьба вольнолюбивого бунтаря оказывается сопоставленной с судьбой поэта не только самим поэтом, обратившимся в своем произведении к противоречивому образу казачьего атамана, но и автором очерка о поэте. Психологически выверен каждый штрих к портрету, семантически нагружена каждая деталь. И благодаря этому коммуникация между автором и читателем оказывается максимально конвергентной.

Но одно дело — очерк, и совсем другое — рассказ. Чтобы выйти на образную авторскую концепцию, читателю нужно немало потрудиться. В специфике этой коммуникативной деятельности реципиента кроется существенное отличие психологии коммуникации в публицистике и литературе.

Рассказ М. Булгакова «Полотенце с петухом» начинается с необычного определения круга потенциальных адресатов истории, о которой речь пойдет ниже: *«Если человек не ездил на лошадях по глухим проселочным дорогам, то рассказывать мне ему об этом нечего: все равно он не поймет. А тому, кто ездил, и напоминать не хочу»*. Условие, заявленное здесь, как бы сразу отмечает тех читателей, кто не испытал тягот езды по сельской глуши; одновременно исключаются и остальные, имеющие в своем арсенале подобный опыт: одни не поймут, другим рассказчик не хочет об этом напоминать. Отсюда напрашивается первый и очень важный вывод: читатели автоматически делятся на непосвященных (а значит, неспособных понять) и бывалых (но тяготящихся воспоминаниями). Рассуждения о невыносимости пути по глухим проселочным дорогам сжато конкретизируются: *«Скажу коротко: 40 верст, отделяющих уездный город Грачевку от Мурьинской больницы, ехали мы с возницей моим ровно сутки»*. Согласно символике чисел, которая многократно актуализирована в рассказе, «40» — число священное; Августин Блаженный, в частности, определял его как выражение путешествия человека к истине и Богу, и это оказывается созвучным идее многотрудного движения героя. Тело его — иными словами, материальная сущность — плохо реагирует на тяготы путешествия (практически умирает, о чем свидетельствуют многочисленные детали [См. 4, с. 144–155]). Вообще же мотив умирания закономерно оказывается одним из смыслообразующих в произведении, о чем, помимо собственной кульминации с возвращением к жизни умирающей девушки,

свидетельствует целый ряд предметно-психологических и символических деталей: «дом с **гробовыми** загадочными окнами», «двадцать верст сделали в **могильной** тьме» (к слову, это первая половина пути), «**стынут кости**» и др.

Здесь уместно обратить внимание на топонимику: название **Грачевка** (отправной пункт) восходит к слову «грач» — птице семейства вороновых, которая в алхимии воплощает первичную **материю на пути к философскому камню**. Что же до **Мурьинской больницы** (конечный пункт), то она расположена в *Мурье* либо *Мурьино* (в рассказе название населенного пункта обозначается именно так — **двойко**: сначала упоминается «*тихое Мурье*», затем — в самом финале — «*Мурьино*»). В звуковом оформлении обоих названий совершенно явно просматриваются «кошачьи» ассоциации. Если обратиться к литературной традиции, то обнаруживаются аллюзии на роман Т.Э.А. Гофмана «Житейские воззрения кота **Мурра**» (1819–1821) и повесть А. Погорельского «Лефортовская маковница» (1825), в которой создан образ кота-оборотня, живущего в Лефортовской слободе у старухи-колдуньи, превращающегося в титулярного советника **Мурлыкина** и сватающегося к Маше, внучке колдуньи. Так или иначе, кот в мифологии, фольклоре и литературе — воплощение сил высшего порядка (порой нечистых). И это органично определению места действия в рассказе — *Мурьинской больницы*, в которой, с одной стороны, ищет путь истины, метаясь между тьмой и светом («*и моление тьме за окном послал*», «*когда поравнялся с лампой*, увидал, как в **безграничной тьме** полей мелькнул мой бледный лик рядом с **огоньками лампы** в окне»; «*в голове моей вдруг стало светло*», «*все светлело в мозгу*»), молодой доктор, а с другой — по определению ведется борьба за человека, сражение между жизнью и смертью. И еще один скрытый смысл спрятан в звуковой организации названия места: если переставить звуки [м], [у], [р'], то при их соответствующей последовательности можно прочесть слово, напоминающее «умре» (то есть опять же актуализируется мотив умирания).

Молодой доктор — его юный вид многократно подчеркивается и приобретает статус важной художественной детали — оказывается на распутье, что свойственно молодости (и самому духу времени). Он внутренне мечется между перспективами жизни в городе («*театр*», «*витрины*») и многотрудным положением до-

ктора в уездной больнице («мурьинская глушь»); между желанием врачевать и боязнью делать это; между жадной цельности бытия и ощущением его раздвоенности. Последняя проявляется практически в каждой детализирующей доминанте: «двухэтажный корпус» (больница), «двухэтажный чистенький дом» (новое жилище), внутреннее двухголосье в рассуждениях о потенциальных болезнях людей, которых придется лечить. Раздвоенность мира проявляется также в противопоставлении светлого и темного начал, определяющих бытие человека, как, например, в следующем фрагменте, в котором — метания и сомнения героя: *«Ложись спать, злосчастный эскулап. Выспишься, а утром будет видно... Гляди, тьма за окном покойна...»*. Обратим внимание и на многократно повторяющуюся в этих внутренних диалогах сему «покой» (умиране), которая находится в резонансе с состоянием страха и усталости (в рассказе — символы наступления тьмы) и противопоставлена активному действию как, например, в кульминационном фрагменте произведения, когда молодой доктор должен делать операцию: *«Тут я вышел из оцепенения и взялся за ее пульс»* (пульс здесь — символ жизни).

Важную роль в рассказе играет и предметная деталь, приобретающая значение символа, — петух. Впервые она встречается в сравнении, когда речь идет о вознице (еще раз обратим внимание, что герой приехал не сам, не по своей воле — его привезли): *«Эй, кто тут? Эй! — закричал возница и захлопал руками, как петух крыльями. — Эй, доктора привез!»*. В следующий раз — это уже непосредственно «предмет», внимание на котором акцентируется, когда герой *«сидел в кухне, и, как огнепоклонник, вдохновенно и страстно тянулся к пылающим в плите березовым поленьям. На левой руке у меня стояла перевернутая дном вверх кадушка, и на ней лежали моя ботинки, рядом с ними ободранный, голокожий петух с окровавленной шеей, рядом с петухом его разноцветные перья грудой»*.

Согласно мифологическим представлениям, петух — «глашатай дневного светила, является эмблемой солнца, света и духовного возрождения после замогильного мрака ночи». Кроме того, в русском фольклоре петух символизирует огонь, о чем свидетельствует и известное выражение «пустить красного петуха» (то есть совершить поджог, устроить пожар), и различные изображения огня в виде петуха. Что важно: в анализируемом рассказе

возница (воплощение судьбы) хлопает руками, как петух крыльями, и кричит, то есть метафорически предвосхищает свет, но сам «символ огня» оказывается ободранным, *с окровавленной шеей*. Здесь уместно вспомнить, что петух является символом Французской революции конца XVIII века, и выражение «галльский петух» с тех пор стало устойчивым. Именно Французская революция, особенно во второй своей фазе — «пожирания собственных младенцев» — печально знаменита безостановочной работой гильотины, отрубавшей головы (и *кровавившей шею*) в том числе и самим идеологам и лидерам революции. Историческая справка такова: «Изображение петуха стало появляться после первой французской революции 1789 года, например, на фасадах зданий, на монетах, на фригийских колпаках (революционный символ свободы), на печати Первого Консула Французской республики (с 1799 года это был один из титулов Наполеона I Бонапарта) и на аллегорических рисунках, выражавших понятие «братство» в виде жезла, на конце которого был изображен петух» [7]. Для раскрытия концепции рассказа Булгакова интересно и следующее: «Особенную популярность этот образ приобрел после другой французской революции 1830 года, когда возникла необходимость упразднить династический символ так называемой Июльской монархии: изображение цветка лилии было заменено изображением петуха» [7]. Словом, скрытые смысловые и ассоциативные параллели, завязанные на образе петуха как символе огня, революции и т.п., оказываются многосложными и концептуальными с точки зрения психологии коммуникации между автором и читателем. Примечательно, что петух в рассказе погиб не как-нибудь, а под руками востроносой Аксиньи (*греч.*, «чужестранка»), которая была «утверждена» молодым доктором в «должности **кухарки**». В связи с этим интересно вспомнить статью В. И. Ленина «Удержат ли большевики государственную власть?» и примечательную выдержку из нее: «Мы требуем, чтобы обучение делу государственного управления велось сознательными рабочими и солдатами и чтобы начато было оно немедленно, то есть к обучению этому немедленно начали привлекать всех трудящихся, всю бедноту» [5, с. 315]. Именно эта ленинская цитата позднее была воспринята в видоизмененном варианте, согласно которому «любая кухарка может управлять государством». Так, у В. Маяковского в поэме «Владимир Ильич Ленин» читаем: «Мы и кухарку каждую выучим управлять государ-

ством!» [6, с. 285]. Так что гибель «символа света» и одновременно революции от рук кухарки в рассказе Булгакова «Полотенце с петухом», в свою очередь, глубоко символична. В сущности, это произведение — о драматических противоречиях времени, о вневременных поисках истины человеком и пути к ней, о неминуемой победе духа над материей. Каждое из этих смысловых измерений в рассказе проводится в жизнь посредством предметно-психологической детализации и пересечения соответствующих мотивов. Главный конфликт эпохи подсознательно выражен через смысловую оппозицию «красное» — «белое»: пересечение, наложение и противопоставление **«красного»** и **«белого»** характерно для всего повествования. Когда в Мурьинскую больницу привозят умирающую девушку, автор обращает внимание читателя на следующие подробности: *«Ситцевая юбка была изорвана, и **кровь** на ней разного цвета — **пятно бурое, пятно жирное, алое**», т.е. различные оттенки красного. В то же время лицо девушки казалось **«бумажным, белым»**. Здесь же приводятся внутренний монолог героя, в котором: *«Почему такая **красавица**? Хотя у него правильные черты лица. Видно, мать была **красивая**... Он вдовец...»* («красивый», как известно, восходит к слову «красный»; немедленно актуализируется и тема смерти — «вдовец»). Резкое цветовое противопоставление обнаруживается и в описании ноги девушки: *«Начиная от раздробленного колена, лежала **красная** рвань, **красные** мятые мышцы и остро во все стороны торчали **белые** раздавленные кости»*. Вот это описание отличается особым подтекстом, поскольку в нем легко считывается проекция на состояние окружающего мира: он разделен на «красное» и «белое», что особенно заметно писателю в 1926 г., с высоты прошедшего со времени действия в рассказе десятилетия. Красный цвет определяет *«рвань»* и одновременно *«мышцы»* (т.е. собственно плоть), а *«во все стороны торчат белые раздавленные кости»* (то есть каркас, основание мира, поневоле более не жизнеспособное). Важно, что эти смертоносные травмы девушка получила из-за того, что попала в мялку для льна. Особенно насыщенной в смысловом отношении является в связи с этим сема «мять»: так и люди в «незабываемом» 1917 году попали в мялку истории. Не случайно, глядя на умирающую девушку, герой ловит себя на соответствующей мысли: *«Вот как **потухает изорванный человек**, — подумал я, — тут уж ничего не сделаешь...»*. И вновь актуализируется мотив*

умирания, который проходит через всю сцену операции, постепенно изменяя вектор на «оживление», вплоть до кульминации, и тесно связан с противостоянием В противовес холоду умирания, который сковывал героя в пути, в кульминации рассказа — сцена в операционной — его ощущения прямо противоположны: **«мне казалось, будто я в бане...»** (заметим, что баня — традиционно символ очищения!). Развязкой рассказа становится сцена встречи героя со спасенной девушкой. **«В дверь постучали. Это было через два с половиной месяца. В окне сиял один из первых зимних дней»**. Все здесь максимально зарифмовано. Это и стук в дверь (словно стучится сама судьба, которую герой умолял о благополучном исходе операции — **«я умолял теперь судьбу...»**), и он слышится не тогда, когда доктор обреченно ждет сообщения о смерти девушки сразу после операции, а через **2,5** месяца (вспомним время приезда героя в Мурьинскую больницу и символику чисел); это и победа света над тьмой (день **«сиял»**), и доминанта белого (**«зимний»**). Из эпилога читатель узнает, что на протяжении многих лет полотенце с петухом **«висело у меня в спальне в Мурьине, потом странствовало со мной. Наконец обветшало, стерлось, продырявилось и наконец исчезло, как стираются и исчезают воспоминания»**. Градация глаголов **«обветшало — стерлось — продырявилось — исчезло»** дополняется двукратным повтором наречия **«наконец»**, как будто герой именно этого и ждал. В сравнительном обороте повторяются и глаголы — **«стираться», «исчезать»**. Поскольку речь в нем идет о воспоминаниях (рифмуется с прологом рассказа — **«и напоминать не хочу»**), и это сравнивается с конечностью материи, в финале произведения утверждается главное — закономерность движения жизни, подчиненной неумолимому времени, и превосходство духа, способного превозмочь любые материальные испытания. Такой философский посыл, отправленный автором своему потенциальному читателю, вырисовывается только при внимательном прочтении с расстановкой акцентов на доминантных и субдоминантных художественных деталях — предметных, психологических, символических, которые играют практическую роль в осуществлении коммуникации «автор-текст-читатель».

Резюмируя, подчеркнем, что главное отличие коммуникации в публицистике от коммуникации литературной, сводится к разнице акцентирования: то, что оговаривается публицистом в очер-

ке дополнительно (пресловутая «авторская позиция»), в литературе вырастает из оригинальной совокупности художественных факторов, из картины мира, созданной писателем, с неизбежным расхождением как с изначальной идеей «творца», так и с авторским комментарием к концепции собственного произведения.

Литература

1. Булгаков, М. А. Повести, рассказы, фельетоны / М. А. Булгаков.— М., 1988.
2. Горький, А. М. Литературные портреты / А. М. Горький.— Минск, 1986.
3. Киселев, А. Г. Теория и практика массовой информации: подготовка и создание медиатекста / А. Г. Киселев.— СПб, 2011.
4. Лебедева, М. Л. Практическое литературоведение: что сказал писатель / М. Л. Лебедева, А. К. Северинец, О. Л. Коренькова.— Ростов н/Д, 2015.
5. Ленин, В. И. Удержат ли большевики государственную власть / Ленин В. И. // Полное собрание сочинений в 55 т. / М.— Т. 34.— С. 289–339.
6. Маяковский, В. В. Владимир Ильич Ленин / В. В. Маяковский // Полное собрание сочинений в 13 т. / М.— Т. 6.— С. 231–309.
7. Петух — один из символов Франции [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.caravanarba.org/index.php/ru/ru-gsof/culture-gsof/38-ru-rcoq-gaulois>

Ю. А. Лень

Минск, Белорусский государственный университет

Возвращение «Черного квадрата»: апелляция к супрематизму в белорусском авангардном искусстве второй половины 1980-х гг.

«Супрематизм есть та новая беспредметная система отношений элементов, через которую выражаются ощущения. Супрематический квадрат представляет собою первый элемент, из которого построился Супрематический метод» [1, с. 105] — таким образом определил свой метод Казимир Малевич, в 1915 г. создавший одно из самых из известных и полемических произведений искусства XX в. — «Черный квадрат». Так было положено начало «искусству высших форм». Впервые полотно было представлено публике на выставке «0,10». Это событие стало вехой в истории

искусства, обозначив собой абсолютное воплощение нового, нефигуративного, искусства. Наряду с другими авангардными художественными направлениями начала XX в. супрематическое искусство стремилось через работу с материей — плоскостью, цветом, простейшими геометрическими фигурами — изменить язык искусства и далее, посредством этого нового языка, изменить старый мир. Оно стремилось найти высшие формы искусства. По мнению российского искусствоведа А. Шатских, супрематизм был самым радикальным, левым направлением русского авангарда: *«К. Малевич разработал систему супрематизма, заключающуюся в абсолютном отвлечении живописи от конкретно-чувственных образов внешнего мира и конструировании новой реальности. Линия, цвет, плоскость в супрематизме не несли на себе сюжетной, информативной нагрузки, а использовались лишь в их формально-техническом значении. Полный отказ от фигуративного искусства на практике означал редукцию семантической многозначности образов, лишение изобразительного искусства традиционных культурных “нагрузок”»* [2, с. 110].

Именно радикализм и левизна этого нового направления сделали его особенно актуальным и востребованными в первые годы советской власти. Мессианско-утопический пафос супрематизма К. Малевича гармонично вписывался в концепцию построения идеального коммунистического общества. Художники-авангардисты декларировали возможность перестройки мира, создания «нового мира» через слияние искусства и жизни. И, конечно, новое искусство должно было строиться по новым законам, отвергнув «старорежимные» каноны и ограничения. На заре советского государства власть поддерживала подобные тенденции и, в частности, супрематизм. В первые годы советской власти К. Малевич получил возможность продвигать свой метод на государственном уровне. В 1918 г. по инициативе М. Шагала в Витебске было создано Витебское Народное художественное училище (ВНХУ) [3, с. 105], впоследствии неоднократно переименованное, а в 1923 г. реорганизованное в Витебский художественный техникум. Сюда в качестве педагогов были приглашены К. Малевич и Эль Лисицкий. В итоге это учебное заведение на несколько лет стало меккой советского авангардизма. Мастерская супрематического искусства под началом К. Малевича была одной из самых массовых благодаря обаянию и энергетике этого художника. В начале

1920 г. ученики К. Малевича создают объединение Молполновис (изначально Группа молодых кубистов), впоследствии переименованное в Посновис, а затем в знаменитый УНОВИС. Его ученики (Д. Якерсон, Н. Суетин, Л. Хидекель, М. Векслер, Л. Зевин, И. Гаврис) впоследствии внесли немалый вклад в советское искусство. Несмотря на то, что многие из них позже переориентировались на соцреализм, традиции нефигуративного искусства подспудно сохранялись в белорусской художественной культуре.

Будучи коллегой К. Малевича, Эль Лисицкий также попал под влияние супрематического учения [4, с. 110]. Надо отметить, что благодаря богатому предыдущему творческому опыту, а также обширному образованию, Эль Лисицкий не стал эпигоном К. Малевича: его творческий метод сочетал конструктивизм и супрематизм. Принципиальная разница в трактовке супрематизма у двух художников заключалась в расхождении философских, даже теологических позиций при наличии точек схождения.

И К. Малевич, и Эль Лисицкий в супрематических работах стремились выразить высшие (лат. *supremus* — «наивысший») формы бытия. Интенция их работ состоит в визуализации абстрактных идей, поэтому они предельно беспредметны. Оба художника хотели запечатлеть точку начала Вселенной — логос в чистом виде. Для К. Малевича это был момент неподвижности, гомеостаза. Формы в его работах («Черный квадрат и красный квадрат» (1915), «Четыре квадрата» (1915), «Четырехугольник и круг» (1915) «Suprematism» (1915) будто бы находятся в состоянии невесомости. Супрематические полотна К. Малевича статичны, в них заключена идея единства и равновесия как начала и конца мира. Работы Эля Лисицкого, напротив, динамичны и пассионарны. Для него супрематизм выражает точку начала движения, выброса энергии. Возможно, поэтому именно его творчество имело в большей степени прикладной характер. Например, иллюстрация книги Маяковского «Для голоса», «Сказ про два квадрата», агитационный плакат «Клином красным бей белых» [5]. Синтез конструктивистского и супрематического методов воплотился также в его знаменитых ПРОУНах. Одна из задач, стоящих перед Лисицким — репрезентация динамики времени. В своих проектных и теоретических работах он воплотил идеи еврейской философии и новейшей европейской науки. Концепция пространства-времени излагается художником в статье «Искусство и пангеометрия», впервые опу-

бликованной в 1925 г. в Потсдаме в альманахе «Europa-Almanach», и лишь в 1978 г. она была переведена на русский язык [6].

Среди художников, применявших супрематический метод, можно также назвать Н. Альтмана, А. Астаповича, Н. Ходасевич-Леже, Д. Якерсона. Особенно актуальным супрематизм (часто в сочетании с конструктивизмом) был в плакатной живописи, поскольку предоставлял художникам оригинальный выразительный инструмент для знаково-символической передачи коммунистических идей (например, «Россия — труд», «Петрокоммуна» Альтмана).

Супрематизм 1920-х годов имел короткий век. Вскоре авангардистские тенденции стали вытесняться социалистическим реализмом. Супрематическое искусство вновь актуализировалось в 1980-х гг. На новом витке истории полузабытые концепции обрели дополнительный смысл. Для белорусского андеграундного искусства 1980-х супрематизм стал одновременно и реминисценцией и революционным способом вырваться из канона соцреализма: апелляция к универсальному и в то же время к национальному.

1980-е годы справедливо считаются поворотным пунктом в истории белорусского искусства. Ярким феноменом этого периода стал андеграунд — неофициальное искусство, которое создавали молодые художники. Одним из его отличий от идеологически выдержанного искусства соцреализма было обращение к новым художественным практикам: перформансам, хэппенингам, инсталляциям. Среди пионеров акционизма в Беларуси была художница Людмила Русова. Вместе со своим мужем и соавтором Игорем Кашкуровичем она стала автором посвященного К. Малевичу перформанса «Воскрешение Казимира». Арт-акция была осуществлена в рамках групповой выставки «Казимир Малевич 110», которая проходила в Витебске с 4 ноября по 4 декабря 1988 г. Вот как описывает его Галляш Свирин: *«У цэнтры глядацкай увагі знаходзілася вялікая “супрэматычная” труна, зробленая па эскізе Малевіча. Яе вечка ўздымалася, адтуль выходзіў чалавек (самае цікавае, што гэта была жанчына — Людміла Русова) і рушыў да сцяны па белай папяровай сцяжынцы, пакідаючы на ёй чорныя сляды. Наступная фаза дзеяння палягала ў тым, што перформэр як бы наноў ствараў самы вядомы твор Малевіча — “Чорны квадрат”, і ўрэшце ён губляўся ў натоўпе»* [7].

Перформанс был повторен еще трижды: спустя месяц и спустя год в Минске, а также в Москве в 1990 г. В Минске в 1989 г. это

произошло в рамках выставки «Оживление Казимира», в которой приняли участие художественные группы «Квадрат», «Плюралис», «Коми-Кон», «Ковчег», Товарищество экспериментального изобразительного искусства. В Москве перформанс прошел под названием «Супрематическое воскрешение Казимира» [8]. Завершилась серия перформансов в поселке Немчиновка в Подмосковье, где К. Малевич провел последние 18 лет жизни и был похоронен. В этом месте был сожжен символический супрематический гроб. Эта удивительная, странная и немного пугающая серия перформансов открыла новую эру в белорусском искусстве, раздвинув границы художественности и выйдя за рамки традиционных эстетических представлений. Как пишет в своем эссе о Л. Русовой и И. Кашкуревиче белорусский искусствовед С. Хоревский, *«яго [перформанса]сэнс — у адмысловым прасторы глыбока індывідуальных, эстэтычных і падзейных перажыванняў відавочцаў і саўдзельнікаў. Перформанс акцэнтую самы пачатковы момант творчасці: вострае перажыванне свету, разуменне яго менавіта на ўзроўні перажывання, якому яшчэ не надалі форму, не абмежавалі, а значыць, на думку мастакоў, захавалі гэта перажыванне больш багатым і ёмістым»* [9, с. 362].

Следующим событием, связанным с возрождением супрематизма, было представление, показанное в 1989 г. во Дворце культуры железнодорожников в Минске, — супрематический балет «Звездные войны» [10, с. 15]. К сожалению, об этом событии сохранилось мало документальных свидетельств. Можно только предположить, что это была реминисценция «Супрематического балета», постановка которого произошла в Витебске в 1920 г. Автором и постановщиком балета была ученица К. Малевича Н. Коган. Вслед за своим учителем она верила, что театральное представление может стать ярким средством пропаганды супрематического искусства. «Это была попытка продемонстрировать универсальность супрематизма как метода, указание на то, что супрематизму подвластны все жанры искусства. Коган называет это действо балетом, возможно для того, чтобы указать на абстрактность, беспредметность зрелища — то, к чему и стремился супрематизм», — отмечает М. Карман [11, с. 104]. Возможно, «Супрематический балет» образца 1989 г. также имел целью выразить универсальность беспредметного.

В постановке Нины Коган главные роли играли не актеры, а геомететрические фигуры, в определенном порядке движущи-

еся по сцене. Значение танцовщиков редуцировалось до тех фигур, которые они передвигали. Балет был представлен тогда еще Посновисом 6 февраля 1920 г. в Латышском клубе. В программу представления входили также опера «Победа над Солнцем» и митинг. В ходе балета линия переходила в крест, а затем последовательно в звезду, круг и квадрат.

На наш взгляд, именно постановка супрематического балета, отсылающего нас к будетляндской эпохе, подчеркивает генетическую связь между супрематическим, беспредметным искусством и акционизмом. Исследователь творчества К. Малевича А. Шатских даже называет Супрематический балет первым в мире перформансом [12, с. 68] Их объединяет пафос выразительности в противовес изобразительности, а также стремление к воплощению беспредметных чистых ощущений. Это максималистская попытка материализовать дух платоновских идей и в то же самое время вернуться к первобытной синкретичности и слиянности мира и человека. Таким образом, стоит подчеркнуть, что в белорусском Актуальном искусстве сохраняется преемственность национальных авангардистских традиций, а также сочетание концептуализма искусства и его акционных форм, стремящихся к постижению космического порядка. Как отмечает исследователь Е. Зубревич, *«Супрематический балет является воплощением беспредметного искусства, попыткой выразить пластические трансформации, проявлением принципа аллогизма сценического мышления. Это визуальное движение художественных форм»* [13, с. 314].

Спустя более двадцати лет в Витебске была осуществлена еще одна реплика Супрематического балета. На этот раз в спектакле использовались эффекты компьютерной графики. По мнению Е. Зубревич, *«эта постановка — современная интерпретация артефакта прошлого. В постановке доминирует экранная плоскость. То есть это попытка осмыслить место реального человека в мире электронных версий. Так современный Супрематический балет усложняет свою структуру, удваивая смысл»* [13, с. 315].

Еще одним примером обращения к супрематическому наследию 1920-х годов может послужить создание в 1988 г. творческого объединения «Квадрат» в Витебске. Его участниками стали 10 молодых художников: А. Малей, А. Слепов, А. Досужев, В. Чукин, В. Шилко, Т. и Ю. Руденко, Н. Дундин, В. Михайловский,

В. Счастный. Их всех объединяло стремление к творческой свободе и нежелание работать в жестких рамках социалистического реализма. Их творческие устремления при этом не были унифицированы, каждый из членов группы работал в собственном стиле: среди них была представлена как абстрактная, так и фигуративная живопись. Группа «Квадрат» считала себя преемником УНОВИСА и ориентировалась на эстетику витебского авангарда 1920-х гг. Сознательное обращение к супрематизму, его переосмысление в духе постмодернизма характерно для основателя группы А. Малей, а также А. Досуева. А. Малей дал собственную интерпретацию супрематической концепции К. Малевича, переводя двумерные геометрические фигуры в объемные, трансформируя квадрат в куб (или даже кубоквадрат) [14]. Можно утверждать, что Малей обращается также и к супрематическому наследию Эль Лисицкого, а в частности, его ПРОУНам, поскольку от плоскостных работ он постепенно переходит к арт-объектам (например, «Пространственный объект», «Форма», «Движение»). Переосмыслив авангардистское наследие 1920-х, супрематические идеи, А. Малей создает собственную художественную концепцию «Обратная информация», которую воплощает в художественной форме, а также выражает в многочисленных выступлениях и публикациях, вылившихся в монографию ««Обратная информация. Поиск новой концепции пространства в современном искусстве» (2012) [15]. Группа «Квадрат», просуществовавшая до 1994 год, организовала ряд выставок и проектов, посвященных Малевичу: «110 лет со дня рождения К. Малевича» (1988), «70 лет УНОВИСу» (1990), «Проект-выставка «Квадрата» в Центральном доме художника в Москве» (1990), проект «Стена Малевича» (1992).

Во второй половине 1980-х гг. белорусские художники-авангардисты активно используют опыт советского авангарда 1920-х гг., в частности, идеи Казимира Малевича. Аппелляция к творчеству основателя супрематизма происходит как на уровне цитирования, так и через трансформацию супрематических концептов для выражения собственного творческого кредо.

Литература

1. Малевич, К. Супрематизм / К. Малевич // К. Малевич. Собрание сочинений в пяти томах.— Том 2. Статьи и теоретические сочинения, опу-

бликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930.— М., 1998.— С. 105–123.

2. Шатских, А. Евреи в русском авангарде : Шагаловский сборник / А. Шатских // Материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999).— Вып. 2.— Витебск, 2004.— С. 102–115.

3. Гугнин, Н. Из истории Витебской художественной школы / Н. Гугнин // Шагаловский сборник. Материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995).— Витебск, 1996.— С. 101–115.

4. Горячева, Т. В. Эль Лисицкий и его теоретическое наследие / Т. В. Горячева // Эль Лисицкий. К выставке в залах ГТГ.— М., 1991.

5. Конструктор книги Эль Лисицкий / сост. и послесловие Е. Л. Немировский.— М., 2006.

6. Лисицкий, Э. Искусство и пангеометрия Э. Лисицкий // Проблемы образного мышления и дизайн : Труды ВНИИТЭ. Сер.: Техническая эстетика.— Вып. 17.— М., 1978.— С. 62–76.

7. Свірын, Г. Мастацтва пэрформансу ў Беларусі [Электронный ресурс] / Г. Свірын // ARCHE.— 2003.— № 3.— Режим доступа : <http://arche.bymedia.net/2003-3/svir303.html>.

8. Супрематическое воскрешение Казимира.— М., 1990.

9. Харэўскі, С. Людміла Русава і Ігар Кашкурэвіч. Супрэматычнае ўваскршанне Казіміра / С. Харэўскі // Сто твораў XX стагоддзя. Нарысы па гісторыі беларускага мастацтва найноўшага часу ; навук. рэд. М. Баразна.— Мінск, 2011 — С. 360–364.

10. Беларускі авангард 1980-х [Вьяўленчы матэрыял] : [альбом / укладальнік А. Клінаў ; аўтар тэкста В. Архіпава ; пераклад на англійскую мову С. Соўсь].— Менск, 2011.

11. Карман, М. Деятельность В. Ермолаевой и Н. Коган в Витебском Народном художественном училище как адептов художественной системы К. Малевича / М. Карман // Бюллетень Музея Марка Шагала.— Выпуск 21.— 2013.— Витебск, 2013.— С. 100–106.

12. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922 / А. С. Шатских.— М., 2001.

13. Зубревич, Е. Традиции белорусского пластического театра в свете театральных экспериментов г. Витебска / Е. Зубревич // Другі міжнародны кангрэс даследчыкаў Беларусі. Працоўныя матэрыялы.— Т. 2.— 2013. С. 313–316.

14. Иноземцева, О. А. Семиотико-тематические особенности отображения мироздания современными художниками / О. А. Иноземцева // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки : научно-теоретический журнал.— 2009.— № 1.— С. 81–84.

15. Малей, А. Обратная информация. Поиск новой концепции пространства в современном искусстве / А. Малей.— Минск, 2012.

Влияние музыки на организм человека

Лечебное действие музыки на организм человека известно с древних времен. В древности и в Средние века вера в целебное воздействие музыки была исключительно велика. Об этом говорят литературные и медицинские свидетельства излечения хореомании (пляски святого Витта) с помощью музыки. Так начала появляться музыкотерапия — психотерапевтический метод, использующий музыку в качестве лечебного средства.

Музыкотерапия — одно из наиболее интересных и пока мало исследованных направлений традиционной медицины. Терапевтический эффект этой методики базируется на частотном колебании музыкальных звуков, резонирующих с отдельными органами, системами или всем организмом человека в целом. Музыкотерапия была официально признана в Европе в XIX в., когда ее стали использовать в своей практике многие передовые врачи. Но расцвет этого направления медицины и психотерапии пришелся уже на XX в.

Выделяют четыре основных направления лечебного действия музыкотерапии:

1. Эмоциональное активирование в ходе вербальной психотерапии.
2. Развитие навыков межличностного общения (коммуникативных функций и способностей).
3. Регулирующее влияние на психовегетативные процессы.
4. Повышение эстетических потребностей.

В качестве механизмов лечебного действия музыкотерапии указывают эмоциональную разрядку, регулирование эмоционального состояния, облегчение осознания собственных переживаний, конфронтацию с жизненными проблемами, повышение социальной активности, приобретение новых средств эмоциональной экспрессии, облегчение формирования новых отношений и установок.

Музыкотерапия существует в двух основных формах: активной и рецептивной.

Активная музыкотерапия представляет собой терапевтически направленную, активную музыкальную деятельность: вос-

произведение, фантазирование, импровизацию с помощью человеческого голоса и выбранных музыкальных инструментов.

Можно использовать активный вариант музыкотерапии. Он требует наличия простейших музыкальных инструментов. Участникам группы предлагается выразить свои чувства или провести диалог с кем-либо из членов группы с помощью выбранных музыкальных инструментов.

Как вариант активной музыкотерапии может рассматриваться хоровое пение.

Рецептивная музыкотерапия предполагает процесс восприятия музыки с терапевтической целью. В свою очередь рецептивная музыкотерапия существует в трех формах:

1) коммуникативной (совместное прослушивание музыки, направленное на поддержание взаимных контактов взаимопонимания и доверия);

2) реактивной (направленной на достижение катарсиса);

3) регулятивной (способствующей снижению нервно-психического напряжения).

Чаще используется рецептивная музыкотерапия. Участникам группы предлагают прослушать специально подобранные музыкальные произведения, а затем обсудить их собственные переживания, воспоминания, мысли, ассоциации, фантазии, возникающие у них в ходе прослушивания. На одном занятии прослушивают, как правило, три произведения либо более или менее законченных отрывка (каждый по 10–15 минут).

Программы музыкальных произведений строятся на основе постепенного изменения настроения, динамики и темпа с учетом различной эмоциональной нагрузки. Первое произведение должно формировать определенную атмосферу для всего занятия, проявлять настроения участников группы, налаживать контакты и вводить в музыкальное занятие, готовить к дальнейшему прослушиванию. Это спокойное произведение, отличающееся расслабляющим действием. Второе произведение — динамичное, драматическое, напряженное, несет основную нагрузку, его функция заключается в стимулировании интенсивных эмоций, воспоминаний, ассоциаций проективного характера из собственной жизни человека. Третье произведение должно снять напряжение, создать атмосферу покоя. Оно может быть спокойным, релаксирующим либо, напротив, энергичным, дающим заряд бодрости, оптимизма, энергии.

Практика показала, что регулярные курсы музыкотерапии позитивно воздействуют на стабилизацию человеческой психики.

Способы применения музыкотерапии

Музыку можно слушать по-разному: внимательно, «краешком уха», сидя, лежа и т.д. Начиная с XIX в. наука накопила немало жизненно важных сведений о воздействии музыки на человека и живые организмы, полученных в результате экспериментальных исследований. Эксперименты велись в нескольких направлениях: влияние отдельных музыкальных инструментов на живые организмы; влияние музыки великих гениев человечества; индивидуальное воздействие отдельных произведений композиторов; воздействие на организм человека традиционных народных направлений в музыке, а также современных направлений. Постепенно накапливаются научные данные, подтверждающие знания древних мудрецов о том, что музыка — мощнейший источник энергий, влияющих на человека. Еще в XIX в. ученый И. Догель установил, что под воздействием музыки меняются кровяное давление, частота сокращений сердечной мышцы, ритм и глубина дыхания как у животных, так и у человека. Известный русский хирург академик Б. Петровский использовал музыку во время сложных операций: согласно его наблюдениям, под воздействием музыки организм начинает работать более гармонично.

Выдающийся психоневролог академик Бехтерев считал, что музыка положительно влияет на дыхание, кровообращение, устраняет растущую усталость и придает физическую бодрость.

В 1961 г. в Англии разработали первую программу по музыкотерапии, а через пятнадцать лет там создали Центр музыкотерапии.

С 1969 г. в Швеции существует музыкально-терапевтическое общество. Благодаря сотрудникам этой организации стало известно, что звуки колокола, содержащие в себе резонансное ультразвуковое излучение, за считанные секунды убивают тифозные палочки, возбудителей желтухи и вирусы гриппа, что под воздействием определенных типов музыки ускоряет свое движение протоплазма клеток растений и многое другое [3, с. 10–15].

Резонансные частоты внутренних органов человека:

20–30 Гц (резонанс головы);

19 Гц и 40–100 Гц (резонанс глаз);

- 0,5–13 Гц (резонанс вестибулярного аппарата);
- 4–6 Гц (резонанс сердца);
- 2–3 Гц (резонанс желудка);
- 2–4 Гц (резонанс кишечника);
- 6–8 Гц (резонанс почек);
- 2–5 Гц (резонанс рук) [4, с. 25–32].

В США после Второй мировой войны музыка была с успехом применена при лечении эмоциональных расстройств и фантомных болей у ветеранов, после чего метод получил официальное признание. Ассоциация музыкальной терапии там возникла в 1950 г. и в настоящее время объединяет более трех тысяч врачей-музыкотерапевтов. С 1993 г. музыкотерапия стала одним из самых популярных способов лечения в США. В Институте развития человеческих возможностей в Филадельфии, который называют «фермой для супердетей», врачи стимулируют развитие мозга у плодов с помощью цвета и звука. За реакциями плода наблюдают с помощью сложнейших ультразвуковых и эхографических установок.

В Институте звукотерапии (штат Аризона, США) при помощи музыки даже отрачивают волосы у облысевших.

В Голландии используют музыку в клиниках сердечно-сосудистых заболеваний: в голландских больницах проводятся исследования по выявлению воздействия музыки на течение болезней сердца. А в Австралии — для лечения тех, кто страдает болями в суставах и позвоночнике.

Римская академия наук осуществляет исследования влияния музыки на человека.

В Индии национальные напевы используются как профилактическое средство во многих больницах. А в Мадрасе открылся даже специальный центр по подготовке врачей-музыкотерапевтов. Ими уже найдены музыкальные пьесы для лечения гипертонической болезни и некоторых психических заболеваний, перед которыми традиционная медицина зачастую бессильна.

В Китае также массово выпускают музыкальные альбомы с неожиданными для нас названиями: «Пищеварение», «Бессонница», «Мигрень». Есть также «Печень», «Легкие», «Сердце». Китайцы «принимают» эти музыкальные произведения, как таблетки или лекарственные травы. Подобные музыкальные сборники издаются также в Японии и Индии.

Пять аудиокассет профессора психологии Кина Дичвайльда помогают справиться со стрессом, гасят раздражение и возбуждают творческую энергию.

Шесть кассет докторов Лера и Макклаулина позволяют достигнуть пика интеллектуальной формы за счет балансировки правого и левого полушарий головного мозга.

Американские диетологи и наркологи начали поставлять на рынок аудиокассеты для сбрасывания веса, против табакокурения и алкоголизма.

Во всем мире музыку применяют как средство облегчения боли, для коллективного лечения в больницах, особенно в психиатрических клиниках, в качестве трудотерапии, на предприятиях для повышения умственной и физической работоспособности, в парках для снижения преступности, в школах, колледжах для повышения успехов в учебе у детей, для профилактики и коррекции эмоциональных и поведенческих проблем.

Ну, а съезды и конференции музыкотерапевтов по всему миру — уже давно самое обычное дело.

Использование определенных музыкальных звуков также применяется для лечения сахарного диабета. Было установлено, что между уровнем сахара в крови и психическим состоянием существует прямая связь. Таким образом, изменяя и регулируя свое психическое состояние, человек может изменить уровень сахара в крови. В этом большую помощь оказывают аудиокассеты с записью звуков природы: шума прибоя, пения птиц, рокота океанских волн, раскатов грома, шума дождя.

Особое внимание, как уже отмечалось выше, уделяется воздействию музыки великих гениев-классиков и вообще классической музыки на живые организмы. Например, создатель музыкальной фармакологии американский ученый Робберт Шофлер предписывает с лечебной целью слушать все симфонии Чайковского и увертюры Моцарта, а также «Лесного царя» Шуберта. Шофлер утверждает, что эти произведения способствуют ускорению выздоровления. Ученые из Самарканда пришли к выводу, что звуки флейты-пиккало и кларнета улучшают кровообращение, а медленная и негромкая мелодия струнных инструментов снижает кровяное давление. По мнению французских ученых, «Дафнис и Хлоя» Равеля может быть прописан лицам, страдающим алкоголизмом, а музыка Генделя «стабилизирует» поведение шизофреников. Ис-

следования центра под руководством Лазарева показали, что музыкальные вибрации оказывают влияние на весь организм. Они благотворно влияют на костную структуру, щитовидную железу, массируют внутренние органы, достигая глубоко лежащих тканей, стимулируя в них кровообращение. В свое время Гёте отмечал, что ему всегда работается лучше после прослушивания скрипичного концерта Бетховена. Установлено, что лирические произведения Чайковского, мазурки Шопена, рапсодии Листа помогают одолеть трудности, превозмочь боль, обрести душевную стойкость.

Духовная, религиозная музыка восстанавливает душевное равновесие, дарит чувство покоя. Если сравнивать музыку с лекарствами, то религиозная музыка — анальгетик в мире звуков, то есть она облегчает боль. Пение веселых песен помогает при сердечных недугах, способствует долголетию. Но самый большой эффект на человека оказывают мелодии Моцарта. Этот музыкальный феномен, до конца еще не объясненный, так и назвали — «эффект Моцарта». Медики установили, что струнные инструменты наиболее эффективны при болезнях сердца. Кларнет улучшает работу кровеносных сосудов, флейта оказывает положительное воздействие на легкие и бронхи, а труба эффективна при радикулитах и невритах [8, с. 42–59].

Ученые обнаружили, что человеческий мозг сам может производить звуки, которые оказывают также положительный эффект. Этот метод получил название музыкальной терапии мозга. Электромагнитные волны, производимые мозгом, записываются и затем переводятся в музыку.

В нашем сложном земном мире любое явление можно направить и в положительную, и в отрицательную стороны. Музыка — не исключение. Может быть, она служит началом многих духовных язв, но вопрос о гармонии необычно сложен. В последние десятилетия XX в. появилось множество музыкальных направлений и большинство из них, как отмечают исследователи, действуют разрушительно на живые организмы.

Литература

1. Суренович, Г. С. В мире музыкальных инструментов : кн. для учащихся старших классов / Г. С. Суренович. — М., 1985.
2. Сац, Н. И. Всегда с тобой. Страницы жизни / Н. И. Сац. — М., 1978.
3. Васина-Гроссман, В. А. Книга о музыке и великих музыкантах: Маленькая энциклопедия / В. А. Васина-Гроссман. — М., 1986.

4. Зильберквит, М. А. Мир музыки / М. А. Зильберквит. — М., 1988.
5. Уколов, В. С. Музыка в потоке времени / В. С. Уколов, Е. Л. Рыбакина. — М., 1988.
6. Даттель, Е. Л. Музыкальное путешествие. Книга для юношества о музыкантах / Е. Л. Даттель — М., 1969.
7. Васина-Гроссман, В. А. Первая книжка о музыке / В. А. Васина-Гроссман. — М., 1976.
8. Кэмпбелл, Д. Дж. Эффект Моцарта / Д. Дж. Кэмпбелл. — Минск, 1999.

Н. Е. Лихина
Калининград, Балтийский федеральный университет
имени И. Канта

Межкультурная коммуникация в современной русской прозе (роман А. Волоса «Возвращение в Панджруд»)

Андрей Германович Волос, переводчик таджикской поэзии, поэт и прозаик, автор романов «Хуррамабад», «Маскавская Мекка», «Победитель», родился в Душанбе в 1955 г.

Известно что в русской литературе XX в. сложилась устойчивая ориентальная традиция: «Песчаная учительница», «Джан» А. Платонова, «Туатамур» Л. Леонова, «Звезды над Самаркандом», «Хромой Тимур» С. Бородина и т.д. Андрей Волос в определенном смысле эту традицию продолжает.

Первый роман писателя, «Хуррамабад», наделал много шума, взял сразу Антибукер, премии журналов «Знамя» и «Новый мир», российско-итальянскую премию «Пенна» и Государственную премию России в 2001 г. Сам автор определяет форму романа как роман-пунктир. Это многоплановое произведение, состоящее из отдельных рассказов, связанных местом, временем, героями, перетекающими из одной части в другую. Тема романа — судьба русских в Средней Азии, которые с конца 1920-х годов двигались в Среднюю Азию вслед за Советской властью, а в 1990-е годы массово откатились назад. Как пишет автор, «Хуррамабад» — роман о земле, ставшей родной: *«Горбатая земля была сухой и звонкой. Сюда, на эти криволинейные, взметенные к вечно ясному небу пространства они отправлялись когда-то, на эту желтую звонкую землю, — и упрямо жили на ней, треща своими тракторами,*

царапая плугами ее грудь, чувствуя при каждом шаге, как тянет ремень кобура, и получали порой пулю в лоб или темное лезвие уратюбинского ножа в загорелый бок. И, принимая в себя их мертвых, эта желтая земля, прежде чуждая, мало-помалу становилась родной» [1]. «Хуррамабад» — своего рода метафора: в персо- и тюркоязычных сказках — это земля счастья.

«Маскавская Мекка» — роман другого типа. Многожанровая форма романа предполагает сочетание фантастики, гротеска, сатиры, антиутопии, социальной притчи. В романе предлагаются разные сценарии будущего России, своего рода социально-историческая интерпретация апокалипсиса. Роман вошел в лонг-лист Букеровской премии (2004).

Роман «Возвращение в Панджруд» награжден премией «Русский Букер» в 2013 г. с формулировкой «За толерантность и гуманизм».

Концептуально текст романа создается по принципу разрушения классического образа Востока, отказа от стереотипов. Писатель постоянно использует прием выведения читательского восприятия из автоматического режима.

В центре романа — не экзотические картины Востока, с контрастом дикости и культуры, не конфликт цивилизаций и мотив преобразований, который несет другая цивилизация (по принципу: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с места они не сойдут»). Писатель создает образ Востока, вообще не совпадающий с понятием культуры. Образ мира, во многом непривлекательный, свободный от традиционного представления, далекий от банальных сентенций (типа «Восток дело тонкое»). Далеки от идеализации картины природы, городов, людей (места и времени). Писателя интересует не внешняя цветистость восточных орнаментов, а внутренний смысл, сам дух Востока, ментальная доминанта иноязычной культуры.

Проблема историзма в романе является ключевой. Писатель задается вопросом: как приблизить к нашему времени чрезвычайно далеко отстоящие от него события. Кто знает, что там было в IX–X вв.? Картинка расплывается в толще веков. Еще не построены падающие минареты Самарканда и не лежит под черной мраморной плитой великий Тамерлан, Потрясатель Вселенной, а под белой мраморной плитой — внук его, великий ученый астроном Улугбек. История Древнего Востока постигается через культуру, прежде всего, через идею литературоцентричности мира.

Роман посвящен трагической судьбе великого поэта Востока Джафара Рудаки. Абу Абдаллах Джафар ибн Муххамед (860 (58) — 941 гг.) — таджикский и персидский поэт, основатель литературы на фарси-дари, основатель новоперсидского языка и хоросанского стиля письма, создатель 130 тысяч поэтических произведений.

В романе создается многосложный образ инонационального мира рубежа IX–X вв. Постижение русскоязычным писателем иноязычной культуры (персидской и таджикской) происходит через осмысление средств художественной образности, особых форм поэтической выразительности, метафорического строя, специфики стихосложения в форме бейтов и т.д.

Место и время в романе — Центральная Азия тысячелетней давности, земли, которыми правили эмиры в прямом подчинении халифу. Центр халифата — Багдад. Бухара, Самарканд, Маверраннахр, Хоросан: волшебным звучат сами эти слова в парадигме контраста между красотой и дикостью исторической реальности.

В основе романа классический сюжет, со всеми признаками легенды, притчи, мифа. Ослепленный по приказу бухарского эмира знаменитый поэт Рудаки, ослепленный и в буквальном смысле, и в переносном (сменой вождя и власти), возвращается, лишенный всего имущества, нищий и больной, в родной кишлак, до которого 300 километров пути (40 фарсахов). «Тьма вокруг, тьма» [2, с. 40]. Поводырем слепому поэту назначен шестнадцатилетний мальчик, чья жизнь еще впереди, в отличие от шестидесятилетнего Рудаки. В центре фабулы — конкретный путь, дорога от Бухары до Панджруда. Обстоятельства освобождения из ямы, сам эпизод извлечения заключенного поэта из ямы — жуткий во всех подробностях. Господин Гурган, визирь молодого эмира Нуха, презрительно обращается к начальнику тюрьмы: «*Рифмолет жив у тебя?*»; «*Эмир оставил ему жизнь, но не оказал милости сообразить милостыню*» [2, с. 30].

Необычна сама форма романа, особый интерес представляет его жанровая природа. Роман опубликован в серии «Альтернативная история, исторические приключения, история». Что это предполагает? Реконструкцию истории, реконструкцию судьбы? Определение жанровой природы романа «Возвращение в Панджруд» затруднено: ориентальная проза, восточная стилизация, исторический роман, написанный с точки зрения альтернативной истории, в котором создается многосложный образ инонаци-

онального мира рубежа IX–X вв., история Древнего Востока, историческая беллетристика, художественная биография великого поэта Востока Джафара Рудаки, с его прекрасной и трагической судьбой. В жанровом плане роман представляет сложную трансгрессивную форму.

Примечательно авторское пояснение к тексту: «... добиваясь убедительной реконструкции давно минувшего в глазах современных читателей, автор руководствовался принципом актуализма: то есть полагал, что главные чувства и чаяния людей на протяжении многих веков остаются неизменными» [2, с. 599].

Эту особенность отмечает Л. Оборин: «Если бы Андрей Волос пошел по пути филологического комментария, он дал бы читателям умозрительное представление о богатстве поэзии Рудаки, но его собственный текст, должно быть, растерял бы всякую поэтичность. Волос выбирает другой путь: он насыщает приметами культуры — персидской, суфийской — мир вокруг своего героя, прозу вокруг фигуры поэта. И здесь актуализм, то есть слепой расчет на достоверность, уступает место поэтическому правдоподобию» [3, с. 6].

Вопрос остается спорным: это исторический роман или стилизация, если образ мира в определенной и весьма отдаленной точке пространства и времени создан художественными средствами. С одной стороны, это, действительно, своеобразная историческая стилизация, переполненная приметами Востока и специфической лексикой. Герои, язык, диалоги — все создает многоголосую и пеструю картину времени. С другой стороны, в эту стилизацию вплетаются реалии конкретной исторической эпохи.

Роман начинается с эпизода, в котором воспроизводится и подробно описывается средневековая казнь. В главе «Яма» персонаж по имени Касым подрался со сборщиком налогов, который отнял люльку, предварительно вывалив из нее дитя. Он, сострадающий Джафару, оказавшемуся с ним вместе в зиндане, почти на глазах поэта казнен сбрасыванием со стены. «Ударившись об откос, человек тяжело шмякнулся на землю, вскочил было, тут же снова упал и, сонно поворочавшись, затих» [2, с. 32]. Сцена казни изображена предельно обыденно, и тем более страшно в своей реалистичности. Так же выразительно и просто изображается казнь повара Абу-Бакра, предавшего своего хозяина Эмира Назра, в мешке, величиной в два человеческих роста, доверху наполненном красными пчелами: «Некоторое время мешок выл и ворочался» [2, с. 186].

Композиционно и концептуально роман строится на системе бинарных оппозиций на разных уровнях: пространственный, временной, жанровый, сюжетно-композиционный и т.д. Оппозиции: *слепота — прозрение, красота — безобразие, историзм — стилизация, дикость — цивилизация, уход — возвращение, дорога — яма, свое — чужое, плоть — дух* и т.д., — позволяют писателю в антиномичной парадигме обнаружить сходство и противоречие.

1. Пространственная антитеза: *родина — чужбина, дорога — яма, уход — возвращение*. В главе «Джафар», в которой поэт Рудаки по приказу эмира, как неимущего, возвращают под надзор родственников, вводится мотив дороги. Центральная часть романа — воспоминания о разных дорогах. Образ дороги ключевой: *«Сколько дорог было в жизни! От самой первой остались в памяти какие-то обрывки. Зима, снег... постоянный двор на краю большого кишлака...ощущение чего-то огромного... холодок открывающегося мира. Лоскутки, из которых ничего не шить»* [2, с. 48]. Мир в представлениях героя воспринимается как целое, дорога как часть этого целого, путь к чему-то огромному, еще неизведанному. Герой размышляет о том, как сорок лет назад шестнадцатилетним юношей он ехал на коне, подаренном дедом Хакимом, последнюю дорогу идет пешком, вернее, ковыляет.

Это реальный путь, полный страданий и приключений, но одновременно, в метафорическом плане, это философское, духовное странствие — путешествие. Образ дороги позиционируется как вечное движение к постижению истины, творческому преобразению себя и мира. Это путь воспоминаний, постоянное возвращение назад, причем не просто возвращение в родной дом, родовое имение в Панджруде (Пять ручьев). Старый, слепой, больной поэт возвращается к истокам, к тому, откуда все начиналось, что бросил, поддавшись соблазнам богатства и славы. *«О, горе, сколько этот мир сулит злосчастья нам. Перемешались радость в нем с бедою пополам»*.

2. Антитеза *прошлое — настоящее*. Время — один из главных двигателей романа: время старика, вспоминающего прожитую жизнь и время юности, у которого эта жизнь только-только начинается. Два времени сплетаются, сходятся, как две дороги, конкретная и метафизическая.

3. Антитеза *слепота — прозрение* оборачивается двойной слепотой и двойным прозрением. Это заблуждение и прозрение

Джафара Рудаки, пережившего крах своего мировоззрения, убедившегося, что слава и богатство — прах и тлен, что жизнь прожита напрасно. Его взгляд, его восприятие — это одна картина мира. И на другом полюсе — наивность, неискушенность Шеравкана, который не понимает, кто перед ним, и у которого только в конце пути открываются глаза. Юноша — поводырь зрячий, но он слеп. Его мир — узкий круг: семья, ремесло, первая робкая любовь. Старик — слепой, но наделен внутренним зрением. Через столкновение противоположностей и тому, и другому открывается истина.

4. В романе глубоко исследуются традиционные темы — судьба поэта, проблема художник и власть. Богатство и материальное благополучие оказываются преходящими, слава переменчива, а искусство вечно. Судьба придворного поэта, баловня судьбы, представителя аристократического рода, царя поэтов при дворе бухарского эмира, обласканного одним правителем, ослепленного другим, вписана в исторический контекст битв, сражений, войн. Создается психологически точный рисунок переживаний человека, низвергнутого в зловонную яму, обреченного на невероятные страдания, когда навсегда погас свет.

Прекрасно начало творчества, когда песенки разлетались по всей округе. Постепенное убеждение в том, как мало человеку нужно для творчества: склянка с чернилами и чаша с вином. Может быть, самый яркий эпизод, иллюстрирующий эту тему, связан с началом обретения признания и ощущения своей нужности. Молодой поэт, ученик медресе, Джафар Рудаки, таясь от всех, под покровом ночи повесил свой первый байт о возлюбленной, которую он сравнил с куропаткой. Специально подбирал слова, чтобы передать «куропаточье болботание». Стих, нацарапанный на свежем капустном листе, был вывешен слугой на стене поэзии, а утром на базаре молодой поэт услышал, как его уже распевают какие-то люди на возах с вениками. Так пришла слава к поэту, с характерным псевдонимом Рудаки — поток, ручеек, течение, вода, что символизирует вечное движение. Автор романа создает поразительную метафору: поэзия на капустных листьях. *«Длинная восточная стена Регистана была сплошь завешена сухими капустными листьями. ...Если налетал ветер, новая стайка этой странной книги слетала и, печально шурша, уносила свои слова вниз по склону, где они застревали в щетинистой траве»* [2, с. 219–220].

Главное место в романе занимает проблема творчества. Ради чего слагаются стихи? Ради денег, славы, любви земной и ласки власть предержащих? Все рассыпалось, прахом пошло, как стихи на сухих капустных листьях, разметало по сухой и пыльной земле.

5. В формате антитезы *свое — чужое* особый смысл придают роману формы вхождения в иноматериал, принципы усвоения другой культуры, примеры культурной транслитерации. Присутствует своя метафизика творчества, когда случайно, бессознательно, опосредованно или, наоборот, целенаправленно, системно, через особые приемы создается образ иного мира и культуры.

Этот образ создается, в первую очередь, лексико-стилистически. Специфическая лексика с восточным колоритом создает особый флер, дымку востока, ауру времени. В конце романа дается словарь, но, в общем-то, он и не очень нужен. На первый взгляд, нет ничего, что выходило бы за пределы понимания носителя другого языка, текст не перегружен, нет ориентальной избыточности. Стиль романа характеризует лексическое богатство и многообразие, но все использовано очень органично, нет ничего чрезмерного.

Религиозная терминология: *мулла, аллах, карматы, батиниты, шииты, исмаилиты, намаз, медресе.*

Одежда: *чалма, одеяльце-курпача, чапан; «Расшитый золотом чапан вельможи посверкивал на солнце»; «Толстый человек в грязном чапане подбежал к приезжим».*

Имена: *Сабзина, Касым, Шеравкан, Фарух, Мурад, Хаким, Муххамед, Ахмед Исхак, Бадриддин, Джафар, Касым, Назр, Ануша.*

Социальная система: *халифат, эмир, шейх, визирь, князь-дикхане.*

Элементы восточной мифологии: *птица Симум, могучий Джинн.*

Топонимы: *Афрасиаб, Вабкент, Пенджекент, Панджруд. Маверранахр, Хоросан; «Ярко-синие небеса и золотое солнце тысячелавной Бухары»; «Благородная Бухара», квартал Шакшак, могила святого Моцар, Амударья, Регистан.*

Пространственные обозначения: *кишлак, сай, зиндан, каравансарай, фарсах.*

Предметный ряд: *камча, пиала, дирхемы, кумган.*

Профессии: *торговцы, стражники, обмывальщики покойников, медники, жестянщики.*

Стили письма — *наsx, насталик.*

Все это несет общечеловеческий смысл. Нет разницы, в какие времена все это происходило. Есть поэт и его трагическая судьба. Есть иллюзия, что, приблизившись к трону, власти, обретя богатство и славу, обретешь так же и смысл жизни. В итоге этой жизни обнаруживается тщетность усилий что-либо исправить, когда уже ничего нельзя изменить.

Заслуга писателя — создание образа поэта, который освобожден от напластований тысячелетий, это не миф, не памятник, а живой человек, мыслящий, чувствующий, страдающий, осознающий весь трагизм своего существования, максимально приближенный к нам во времени.

В финале романа позиционируется двойное возвращение: *«Они простились. И не увиделись больше. Шеравкан исполнил свое обещание. Он вернулся в Панджруд. И когда он пришел сюда снова, над могилой Царя поэтов цвела яблоня»* [2, с. 598].

Литература

1. Волос, А. Хуррамабад [Электронный ресурс] / А. Волос. — Режим доступа : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/redkol/volos/index.html.
2. Волос, А. Возвращение в Панджруд / А. Волос — М. «Издательство АСТ». 2016.
3. Оборин, Л. Волос / Л. Оборин. [Электронный ресурс] — Режим доступа: — <https://lenta.ru/articles/2013/12/05/rudaki>.

Н. А. Лихоманова

Киев, Киевский университет имени Б. Гринченко

Нарративная модель «своего» и «чужого» в прозе Амели Нотомб

Образ Другого всегда был в поле интереса исследователей как средство познания не только иного образа и типа мышления, но и отражения собственного Я в глазах Другого. Противопоставление «своего» и «чужого» возникает еще в мифопоэтическом восприятии, поскольку модель мира находилась в непосредственном процессе формирования и осмысления, а также архетипической конфронтации Я и Другого.

Проблемы рецепции Другого поднимались в трудах Ю. Кристевой, Д. Наливайко, Г. Касянова, В. Хорева, Д. Лирсена, М. Беллера

и других ученых. Свое внимание на восприятии Другого, а именно ориентальной культуры и мировосприятия сквозь призму западного типа мышления, фокусирует и Э. Саид в работе «Ориентализм» (1978) в контексте постколониальных исследований.

Следует отметить, что система рецепции близкородственных культур и расово чуждых культур существенно отличается, поскольку близкородственные культуры имеют общую культурную основу. Отсюда взаимное восприятие этих культур, а на их почве и образа Другого, которое происходит проще, без семантических преломлений Другого на фоне отличающихся культурных ценностей. Тогда как восприятие Другого на почве далеких культур требует особенно тщательного изучения культурных ценностей и способа их понимания собственно Другим, что отмечает сложность подобного типа исследования. Восприятие и понимание Другого является не только шагом к пониманию и диалогу, но и открывает новые грани собственного Я, а также способствует более глубокому пониманию Себя и новой оценки или переоценки «своего». Познание Другого не воспринимается как противопоставление Я, а находится в прямой зависимости от Я, поскольку дополняет его сущность, является способом существования и взаимодополнения друг друга. Без Я не может быть Другого, который и помогает познанию Себя, как правило, путем отрицания и принятия. Поскольку Я существует только через осознание Другого как партнера или противника, то формируется взаимозависимость сфер «своего» и «чужого»,

Мы рассмотрим аспект рецепции образа Другого в контексте нарративного формирования социокультурного стереотипа. Поскольку человек воспринимает только то, что ему понятно, а понятное основывается на «своем», личном, поэтому «чужое», чуждое может усваиваться в мифическом восприятии или в негативном видении. Очень часто непонимание и незнание культуры и традиций Другого приводит не только к ложному представлению о нем, но и к сотворению системы знаний о Другом в искаженном ракурсе, к восприятию его в зависимости от определенных предписанных Другому стереотипных свойств.

Предметом нашего исследования является анализ особенностей нарративного осмысления «своего» и «чужого» в романе современной бельгийской писательницы Амели Нотомб «Страх и трепет» (1999). Основная тема произведения — поиск собственного жизнен-

ного пути иностранки, получившей долгожданное предложение работы в чужой стране. Главная героиня проходит цикл испытаний и разочарований из-за многочисленных преград и невозможности полной культурной ассимиляции, а также сталкивается с разрушением индивидуальных и масскультурных национальных стереотипов. В процессе своеобразной экзистенциальной инициации Амели не столько разрушает свои впечатления о стереотипном Другом, сколько формирует свое новое личностное Я. Поглощение «чужой» культурой позволяет более явно понять и выделить «свое».

Произведение переведено на десятки языков, номинировалось на Гонкуровскую премию, было удостоено премии Французской академии (Гран-при за лучший роман, 1999). В основе книги автобиографические факты писательницы, когда, окончив университет, она проработала год в крупной компании в Токио. То есть перед нами явный образец современного, достаточно распространенного автофикционального письма, демонстрирующего образ Я в огромном глобализационном пространстве. В 2003 г. французский режиссер снял по мотивам этого романа одноименный фильм, чем вызвал следующую волну интереса к творчеству А. Нотомб.

Бельгийка по происхождению, родившаяся в Японии и первые пять лет жизни в ней проживавшая, Амели пытается вернуться в страну своего детства спустя годы. Для того, чтобы понять себя и японцев, она устраивается на работу в компанию «Юмимото» на самую низкую должность — «я подчинялась всем, а мне — никто» [2, с. 5]. К тому же крупнейшая компания «покупала и продавала все, что только существует на земном шаре» — «от финского “Эмменталя” до сингапурского мыла, от канадского оптического волокна до французских крышишек» [2, с. 13], что метафорически описывает огромный мир безграничного современного глобального пространства. Универсальность и макроскопичность мира «Юмимото» подчеркивается и величиной доходов: «По мере увеличения нулей итоговые суммы из мира чисел перекочевывали в область абстрактного искусства. Я задавалась вопросом, есть ли хоть один сотрудник в этой компании, который радуется прибыли в сто миллионов иен или огорчается из-за убытков на такую же сумму» [2, с. 13].

Нарративная модель романа как будто формируется глазами маленькой девочки, которая два десятка лет тому назад родилась в Японии и провела там первые пять лет жизни, но ощущение детской покинутости остается с ней навсегда: «День проходил за

днем, а я все так же оставалась не у дел... мне казалось, что обо мне попросту забыли, и это было даже приятно» [2, с. 13].

Главная героиня разговаривает без акцента на японском, но ее не принимают за свою, более того, осваивая искусства «о-тякуми», то есть почетной обязанности разливать чай, выполняя первое поручение, повествовательница «каждую чашечку подавала с подчеркнуто скромным видом, низко кланяясь и опустив глаза, произнося при этом самые изысканные и подобающие случаю церемонные выражения» [2, с. 16]. Но именно произнесенные фразы выдают прекрасное знание языка главной героини, что вызывает негодование вице-президента компании и решение запретить разговаривать по-японски. «Чужое» культурное пространство осознанно выталкивает того, кто посредством речевой коммуникации имеет все основания, чтобы стать своим: «Вы создали отвратительную атмосферу во время приема этой делегации: могут ли нам доверять партнеры, если у нас работает белая женщина, превосходно понимающая японский язык? С этого дня вы больше не говорите по-японски!» [2, с. 17]. Последующий небольшой диалог ярко раскрывает не только противопоставление «своей» и «чужой» культуры общения, но и показывает противопоставление способа восприятия «иногo», специфики мышления «западного» и «восточного», а также возможности и особенности именно национального забвения:

«— Но ведь меня приняли на работу в вашу фирму только потому, что я знаю японский!

— Мне наплевать. Я приказываю вам забыть японский язык.

— Но это невозможно! Никто не сможет подчиниться такому приказу.

— Сможете, если потребуется. И ваши западные мозги должны это усвоить.

«Приехали!» — подумала я. И попыталась возразить:

— Японский мозг, возможно, и способен забыть какой-то язык. А западный — не способен.

Этот неожиданный аргумент, как ни странно, подействовал на господина Сайто.

— И все-таки попытайтесь. По крайней мере, делайте вид, что не понимаете» [2, с. 17–18].

Процесс, противоположный мнемотехнике, умение как можно более легко и быстро забывать описывал в своей повести «Ящик

для письменных принадлежностей» Милорад Павич и назвал его своеобразным курсом — «Как быстро и легко забыть сербский за семь уроков», когда забвению предавался родной язык путем забывания вначале названий знакомых с детства блюд, имен окружающих людей, знакомых и родственников, а затем и собственного имени. Но, самое главное, как пишет М. Павич, «никогда ни с каким сербом не разговаривай больше по-сербски»: «...все, кто меня окружает, в основном молчат. Молчат потому, что в большинстве своем они сербы и любой ценой стараются скрыть это. Стоит кому-то выдать себя, и он тут же останется без работы» [3, с. 108]. Как видим, и А. Нотомб, и М. Павич описывают ситуацию, когда знание языка не способствует освоению в «чужом» культурном пространстве, а становится причиной для внутренней изоляции.

Героиня романа «Страх и трепет» принимает вызов и решает продолжать работать в японской компании, она взвешивает свой выбор с точки зрения «западной», когда не проработав и месяца, не зазорно уволиться с работы, и с точки зрения «японской», — уволиться и таким образом «потерять лицо». К тому же для героини более важным является возможность возвращения в страну своего детства: «Я не стремилась стать высококвалифицированным экспертом в области международной торговли, но я всегда мечтала жить в Японии, о которой с раннего детства сохранила самые идиллические воспоминания, а потом издали благоговела перед этой страной» [2, с. 19].

Амели Нотомб, говоря о сознательном забвении знакомого с детства языка, использует метафору «языка — леса», в котором возможно и заблудиться, или спрятаться «за французскими кедрами, английскими липами, латинскими дубами и греческими оливами», тем самым ассоциативно направляя нас к известному циклу лекций У. Эко «Шесть прогулок нарративными лесами».

Нарративная модель романа меняется в момент принятия главной героини приказа забыть японский. Перед нами появляется мнимый немой рассказчик. Необходимо отметить, что подобный тип наррации мы уже встречали в мировой литературе, например, в романе американского писателя К. Кизи «Пролетая над гнездом кукушки», в котором повествование ведется от имени индейца Вождя Бромдена, притворяющегося глухонемым и имеющего возможность быть включенным в описываемое пространство, но и одновременно быть от него дистанцированным. Таким

образом, на наш взгляд, формируется особая нарративная объективность подобных произведений.

Как известно, чаще всего представление о Другом народе в сознании индивида закрепляется в виде стереотипов. Сам термин «стереотип» ввел американский исследователь Уолтер Липпман в работе «Общественное мнение» (1922), где определил его роль как способ сотворения «картины мира» в сознании отдельного человека, что помогает выйти за границы привычной окружающей реальности [1]. Этим словом ученый описывает привычный метод, с помощью которого общество пытается категоризировать людей, используя социокультурные штампы и клише. У. Липпман выделил четыре основных аспекта стандартного восприятия Другого: во-первых, стереотипы всегда упрощают реальность; во-вторых, стереотипы формируются не на основании собственного опыта, а приобретаются извне (как правило, из средств массовой информации или текстуально трансформированного масскультурного опыта); в-третьих, в большей или меньшей степени, все стереотипы ложны; и, в-четвертых, несмотря на три предыдущих аспекта, стереотипы очень живучи. По мнению У. Липпмана, они служат своего рода защитой от объективной реальности и ее временным замещением: «усмотрев в каком-то человеке знакомую, свойственную определенному типу черту, мы восполняем отсутствующую информацию о нем с помощью каких-то стереотипов, содержащихся в нашем сознании» [1, с. 104].

Стереотип несет в себе сконденсированное знание об определенном явлении, что позволяет экономить мыслительные усилия лица, подлежит легкому усвоению и помогает «упорядочить» информацию о мире в целом. Такие представления не всегда соответствуют реальности, потому что составляют собой убеждение определенной группы в исторически определенных условиях. Со временем эти понятия, представления закрепляются в обществе, обогащаются и передаются следующим поколениям, изменяясь в соответствии с историческими обстоятельствами. Собственно усвоение стереотипов, представление одного народа о другом, передача их в последующие поколения и происходит с помощью литературы. Часто именно литература способствует распространению, а иногда и формированию стереотипов. Таким образом, одним из принципов эмпатического понимания «чужого» является собственная попытка открыть его устоявшийся культурный

мир. То есть стереотип представляет собой сложившуюся информацию в определенном культурном пространстве, которая уже является данной индивиду и не выходит из его собственного опыта. Согласно этой точки зрения, стереотип выполняет определенную функцию в обществе, а именно: интегрирующую, оборонную, идеологическую и политическую, то есть, становится основой для последующей интерпретации. Стереотип является своеобразной матрицей сознания, которая как сохраняет и передает информацию о «чужом», передающимся из поколения к поколению, так есть и способом познания и отождествления «своего».

В романе Нотомб анализируются черты японского характера, «чужое» одновременно притягивает и отталкивает: «... если мы восхищаемся японкой, то в первую очередь должны восхищаться тем, что она еще не покончила с собой. С самого раннего детства в японке убивают все, что в ней есть лучшего. С утра до вечера ей вдалбливают наиглавнейшие жизненные истины: «Если к двадцати пяти годам ты не выйдешь замуж, то покроешь себя позором; если ты смеешься, тебе не стать изысканной женщиной; если твое лицо выражает какие-либо чувства, значит, ты вульгарна; если признаешься, что у тебя растет хоть один волосок на теле, ты непристойна; если молодой человек поцелует тебя в щеку на людях, значит, ты шлюха; если ешь с удовольствием, ты свинья; если спишь с удовольствием, ты корова» и т.д. [2, с. 78].

Происходит и гендерное разграничение Другого, фактографически описывается образ японки вне европейских социокультурных стереотипов, детализация излишня, а опровержения лишь воплощают авторские утверждения: «... с помощью нелепейших догм японке внушают, что ей нечего надеяться в жизни на что-то хорошее. Не надейся испытать хоть раз наслаждение, потому что это уронит твое достоинство. Не надейся влюбиться, потому что сама не заслуживаешь того, чтобы в тебя влюблялись: если даже кто-то тебя и полюбит, то в действительности полюбит не тебя, а ту женщину, какой ты кажешься. Не надейся получить что-либо от жизни, она будет только все отнимать у тебя. Не надейся даже на обыкновенный покой, потому что не имеешь права на отдохновение» [2, с. 79]. Целью жизни японки должно стать самопожертвование и самоотречение, но и оно не сделает кого-либо счастливым. Счастье, его неуловимое ощущение и постоянные поиски, как отмечает рассказчик, принадлежит западному чело-

веку. Наслаждение жизнью также не отвечает сущности японской экзистенции, посмертную славу можно получить благодаря величественно-прекрасному самоубийству.

Этнические стереотипы и базируются прежде всего на этноцентризме, то есть «способности людей рассматривать проявления культуры чужого народа через призму своих собственных культурных ценностей» [3, с. 10]. Таким образом, восприятие иной культуры или литературного этнического образа Другого проходит через видение собственного Я и личных культурных ценностей, также отражающие образ рассказчика и авторский образ в сознании читателя. В результате рецепция Чужого позволяет оценить или переоценить собственное Я, формируя визию диалога с Другим на основе общих представлений.

Например, саркастично описывает А. Нотомб знаменитое трудолюбие японцев: «Благодаря замечательной особенности японского языка здесь можно придумывать какие угодно имена, используя для этого любую часть речи. Господин Сайто не нашел ничего лучше, как выбрать для своего сына неопределенную форму глагола и назвать его Цутомэру, что означает «работать». Мне становилось смешно при одной только мысли о том, какой суровой программой вместо имени наградили этого мальчугана. Я представила себе, как через несколько лет этот ребенок будет возвращаться из школы, и мать будет кричать ему: «Работать! Начинай работать! А вдруг ему не повезет, и его ждет участь безработного» [2, с. 87].

Цикл испытаний нарратора трансформируется в описание пережитых событий, героиня анализируемого нами романа возвращается в Бельгию и после выхода своего произведения «Гигиена убийцы» становится известной писательницей. Амели Нотомб, ретранслируя свой личный опыт читателю, приходит к выводу, что в данном случае японская культура стала шифром, своеобразным кодом для понимания и прочтения других культур.

Литература

1. Липпман, У. Общественное мнение / У. Липпман — М., 2004.
2. Нотомб, А. Страх и трепет / А. Нотомб — М., 2010.
3. Павич, М. Ящик для письменных принадлежностей / М. Павич — СПб., 2000.
4. Хорев, В. Польша и поляки глазами русских литераторов: Имагологические очерки / В. Хорев — М., 2005.

К проблеме лексикографии русских культурных кодов

Культура появляется тогда, когда биологические факторы освоения мира начинают обретать социальную (моральную) и духовную (нравственную) мотивацию в формах архетипических моделей мира, анимизма, фетишизма, магии, религии и т.п., и эта мотивация представлена в виде знаков [3, с. 8]. При этом культура выступает как особая знаковая система; тезис о коммуникативной и символической функциях культуры как об основных может, вероятно, считаться общепризнанным [5, с. 6]; [2, с. 30]. Знаками, служащими для хранения и трансляции системы значений культуры, могут выступать самые разные объекты и явления окружающего мира, как природные, так и артефакты. При этом первичной, базовой семиотической системой является естественный язык, который может служить для означивания и перекодировки иных знаковых систем. В силу этого языковые знаки могут рассматриваться как главное средство выражения, овнешнения значений культуры.

При этом в культуре организуются и иерархически упорядочиваются культурные коды — вторичные знаковые системы, использующие разные материальные и формальные средства для кодирования одного и того же содержания, сводимого в целом к картине мира, к мировоззрению данного социума. Культурный код выступает как система знаков материального и духовного мира, ставших носителями культурных смыслов. Те ли иные объекты окружающей нас действительности могут обретать знаковую функцию, способность выражать культурные значения и смыслы; имена этих объектов выступают не только как знаки языка, но и как составляющие определенных культурных кодов. Так, *глаза* — орган зрения и одновременно зеркало души, *заяц* — животное и символ трусости, *хлеб* — изделие из муки и символ достатка, *лев* — хищное животное и символ власти и т.д. «Код культуры понимается как «сетка», которую культура «набрасывает» на окружающий мир, членит, категоризует, структурирует и оценивает его. Коды культуры соотносятся с древнейшими архети-

пическими представлениями человека. Собственно говоря, коды культуры эти представления и «кодируют» [4, с. 232].

В настоящей статье мы пытаемся наметить подходы к словарному описанию единиц архитектурно-домоустроительного кода, который может быть, вероятно, отнесен к базовым кодам русской культуры. Дом, с одной стороны, отождествляясь с храмом, а с другой — противопоставляясь ему, выступает в роли модели Универсума [8], служит для его отражения и осмысления в формах, доступных опыту обыденного сознания. Практически любой элемент архитектуры Дома (*порог, стена, окно, печь* и др.) несет разнообразные культурные значения, со многими из них связаны сохранившиеся до сегодняшнего дня ритуалы. Эти значения наиболее ярко проявляются во фразеологизмах, изучение которых является одним из главных источников для описания кода культуры.

Слова-компоненты фразеологизма воспринимаются субъектом речи не только как языковые сущности с их лексическим значением, но и как имена реальных, приобретших в процессе жизнедеятельности человека особый, культурный, смысл, и этот смысл «вычитывается» говорящим и слушающим из слов-компонентов в процессе восприятия фразеологизма.

Далее мы рассмотрим две единицы архитектурно-домоустроительного кода и выявим те культурные значения, которые несут в себе имена *стена* и *крыша*, проанализировать их многозначную символику на примере фразеологизмов, составляющими которых они являются.

Культурные значения, которые несет *стена*, могут быть условно разделены на несколько «полей»: 1) *стена* как символ защиты, безопасности; 2) *стена* может символизировать непреодолимое препятствие, тупик, безвыходное положение.

Стена может метонимически замещать *дом*, т.е. освоенное и безопасное пространство, в котором человек чувствует себя защищенным, обретает спокойствие (ср.: *мой дом — моя крепость, дома и стены лечат*).

1) **как за каменной стеной** означает «под надежной защитой кого- или чего- либо», при этом имеется в виду, что лицо или группа лиц (реже — социальный институт), находятся под чьим-либо покровительством, опекой, ограждены от неприятностей и невзгод. «— *Не пьёт, не курит, молодой, холостой, богатый. А глав-*

ное — надёжный. Ты будешь за ним **как за каменной стеной**» (И. Губернаторова, Уж замуж невтерпех).

Компонент фразеологизма *каменный* символизирует прочность, фразеологизм в целом выступает в функции эталона нерушимости, надёжности;

2) **прижать [припереть] к стене [к стенке]** означает «поставить в безвыходное положение», при этом имеется в виду, что лицо, группа лиц (реже — неблагоприятные обстоятельства) ставят другое лицо или группу лиц перед жесткой необходимостью поступать определенным образом вопреки желанию. *Я прижму его к стенке с вопросом «за что?» И смогу победить его в споре* (Р. Реллик, Смерть миру).

3) **[ставить] к стенке** означает «расстреливать», при этом имеется в виду, что лицо или группа лиц расстреливает или приговаривает к расстрелу кого-либо. — *Если найду [эфир], ну, тогда, конечно, вас под ногу и к стенке* (К. Паустовский, Повесть о жизни);

4) **как об стену [биться]** означает «тщетно добиваться чего-либо», при этом имеется в виду, что лицо или группа лиц прилагают большие усилия, добиваясь результата, но не могут достичь своей цели. *Я тут влюбился в девушку. Год бился как об стену, она меня просто знать не хотела* (Афиша, 2007).

Такой компонент архитектурно-домообустроительного кода русской культуры, как *крыша*, может метонимически замещать *дом*, неся в себе те культурные значения, которые связаны с ним как с обустроенным «своим» пространством, противопоставленным «чужому» пространству. При этом до сегодняшнего дня сохранились мифологические представления, в которых дом уподобляется человеку, а человек — дому. Обратимся к анализу фразеологизмов, в которых отразились указанные представления;

5) **крыша над головой** означает «жилье, дом», при этом имеется в виду, что лицо или группа лиц имеют собственное пристанище. *А в общем-то, чего скулить? Есть крыша над головой. И есть, с кем душу отвести* (Ф. Абрамов, Дом);

6) **под одной крышей** означает «в одном доме, в одной квартире», имеется в виду, что несколько или более лиц живут вместе или находятся в одном доме. *Если супруги живут под одной крышей со свекровью или тещей, конфликты в такой семье не редкость* (АиФ, 2006).

Уподобление человека дому, восходящее к древнейшей мифологической форме осознания мира — анимизму, олицетворению неживого, наиболее ярко отражается в образе фразеологизма;

7) **крыша едет [поехала, съезжает/съехала]**, который означает «теряется способность мыслить и поступать разумно», при этом имеется в виду, что у лица или группы лиц нарушается адекватность восприятия и оценки окружающей действительности, что приводит к ненормальным, с точки зрения говорящего, словам или действиям. *От того, как мы живём и дышим, у любого может «съехать крыша»* (Вечерняя Москва, 2001).

Образ фразеологизма в целом создаётся антропоморфной метафорой, т.е. уподоблением по сходству верха дома (*крыши*) верху человека (голове); нарушение неподвижности и целостности **крыши**, которое приводит к разрушению дома, уподобляется нарушению интеллектуальной деятельности человека (БФС, 2006:34).

Таким образом, крыша как единица КК, с одной стороны, может означать дом как место укрытия, спокойствия, безопасности, а с другой — являясь верхней частью дома, метафорически уподобляется голове человека.

На наш взгляд, словарное описание единиц КК весьма важно для лингводидактики. Оно помогает раскрыть культурное значение имени. «Классические» толковые словари, как правило, не описывают подобные значения, опуская их, что делает актуальным выявление, классификацию этих значений и их использование в лексикографической практике. Выявление указанных значений позволит, с нашей точки зрения, перейти к практическому словарному описанию единиц культурных кодов, поможет инофону при межкультурной коммуникации, даст возможность понять менталитет, мировоззрение, мироощущение, поможет выявить национальные особенности общепринятых представлений о мире.

Литература

1. Барт, Р. Миф сегодня / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика — М., 1989.
2. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист — М. 1974. — С 30.
3. Гудков, Д. Б. Телесный код русской культуры: материалы к словарю / Д. Б. Гудков, М. Л. Ковшова — М 2007. — С. 8.
4. Красных, В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология / В. В. Краснов — М., 2002. — С 232.

5. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре / М. Ю. Лотман — СПб., 1994. — С. 6.
6. Макарова, О. В. Лингвометодические основы исследования архитектурно-домоустроительного кода русской лингвокультуры в целях преподавания русского языка как иностранного : дисс. ... канд. пед. наук / О. В. Макарова — М, 2010.
7. Телия, В. Н. Русская фразеология / В. Н. Телия — М., 1996.
8. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде — М. 1994.
9. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / ред В. Н. Телия — М., 2006.
10. Испанско-русский фразеологический словарь / под ред. Левинтовой Э. И. — М., 1985.
11. Молотков А. И. Фразеологический словарь / А. И. Молотков — М., 1967.
12. Славянская мифология. Энциклопедический словарь — М., 1995.
13. Яранцев Р. И. Словарь-справочник по русской фразеологии / Р. И. Яранцев — М., 1985.

В. А. Мальцева
Елец, Елецкий государственный университет
имени И. А. Бунина

Народный костюм южнорусских регионов как средство межкультурной коммуникации

Народная культура как духовный опыт человечества играет важную роль в процессе интеллектуального, нравственного и эстетического развития личности. Это культура вневременных духовных ценностей и идеалов, осваиваемых и переосмысливаемых современностью, образующих художественные традиции декоративно-прикладного искусства. Объекты народной культуры юга России как часть общей культуры человечества, пронизаны этническими, национальными, религиозными, региональными и личностными особенностями.

Усваивая культурное наследие своего народа, личность идет тем же путем, что и предшествующие поколения, обогащая свой духовно-нравственный и эстетический опыт и получая возможность усваивать культурные традиции других народов.

Липецкая область уникальна в этнокультурном отношении. Географически она является частью Восточноевропейской исто-

рико-культурной провинции (ИКП) и входящей в нее Южнорусской историко-культурной зоны (ИКЗ).

Южнорусская историко-культурная зона выделяется по диалекту и южнорусским чертам культуры, свойственным населению региона, расположенного в западной части на Среднерусской возвышенности, а на востоке на плоской низменной Окско-Донской равнине. В состав южнорусской ИКЗ вошли территории бывших Тульской, Орловской, Курской, Воронежской, Тамбовской губерний; части Рязанской, Калужской и Пензенской губерний, согласно административному делению XIX — начала XX вв.). Значительную часть этого обширного пространства географы и этнографы определяют как Центрально-Черноземный (или Центрально-Земледельческий) регион.

Липецкая область, образованная в 1954 г. путем слияния районов, входящих ранее в состав выше перечисленных губерний, является продолжателем и хранителем культурных традиций этноса Центрально-Черноземного региона России.

На территории Липецкой области на протяжении веков развивались такие виды народного искусства (ремесла, промыслы), как елецкое кружевоплетение, романовская игрушка, липецкая и елецкая вышивка, художественная обработка металла (ковка), дерева (пропильная резьба), добровская керамика и др. Они несут в себе черты непрерывающейся исторической традиции и воплощенной в высокохудожественных изделиях как результат уникального духовного и ручного труда, как созданный и сохраненный народом эстетический идеал. Их сущностная особенность определяется традиционностью природных материалов, технических приемов, сюжетов, колористических решений. Эти произведения как часть национального достояния вносят поэтичность и красоту в повседневность быта, сочетают в себе декоративные и утилитарные качества.

Особенно разнообразен в Липецкой области народный костюм — самобытное, неординарное явление культуры. Информация, заложенная в нем, позволяла определить принадлежность обладателя к половым (мужской, женский), возрастным (детский, старческий), социальным (богач, бедняк), матримониальным (девица, жена, вдова, старая дева), профессиональным (гончар, плотник, пахарь) группам. Костюм должен был соответствовать конкретному событию или виду деятельности: рабочий (для жатвы,

сева, домашней работы), будничный, праздничный, воскресный, обрядовый (венчальный, траурный, погребальный).

Преобладание в культуре русского народа аграрного типа оказало большое влияние на создание определенных представлений о человеке и окружающем его мире. Эти представления нашли свое отражение в традиционном костюме, сопровождавшем человека на протяжении всей жизни.

С рождения костюм вводил человека в «родовой круг». Существенные различия присутствовали не только в мужском и женском костюмах, но и в их возрастных вариациях. Вышедших из младенческого возраста девочек учили постигать обычаи своего народа, хранить законы и традиции предков, готовиться к продолжению рода. Костюм девичий отличался простотой, скромностью, отсутствием элементов, свойственных замужним женщинам.

В рассказе И. А. Бунина «Антоновские яблоки» мы находим описание внешнего вида женщины, вступившей в репродуктивный возраст, одежда которой отличалась большим количеством символических элементов, выполнявших функции оберегов; подчинялась иному идеалу красоты: «...на голове ее «рога» — косы — положены по бокам макушки и покрыты несколькими платками, так, что голова кажется огромной; ноги в полусапожках с подковками, стоят тупо и крепко; безрукавка плисовая, занавеска длинная, а понева — черно-лиловая с полосами кирпичного цвета и обложенная на подоле широким золотым «прозументом» [1, с. 173].

Костюм пожилой крестьянки в основном сохранял прежние детали. Меньше становилось в одежде орнаментов и украшений. Изменению подвергался внешний вид и цвет с преобладанием белого — цвета небытия. Подчеркивая весьма почтенный возраст героини одного из своих произведений, И. А. Бунин перечисляет элементы ее костюма: «...понева — чуть не прошлого столетия, чуньки — покойницкие, ...рубаша с канифасовыми косяками всегда белая-белая, — “совсем хоть в гроб клади”» [1, с. 176].

Сложность изучения народного костюма какого-либо конкретного региона России на сегодняшний день состоит в том, что на местах имеется слишком мало сведений об облике человека ушедшей эпохи. Воссоздание народного костюма исследователями зачастую является *реконструкцией* и содержит наравне с достоверно известными фактами догадки и обобщения. В облике человека, в его костюме находили отражение происшедшие за

более чем тысячелетнюю историю «духовные, военные и политические катаклизмы, сложные межэтнические контакты, развитие экономики, миграции этносов». Формирование народного костюма — следствие влияния многих факторов: климатических условий, видов трудовой деятельности, соседних народов (украинцев, белорусов, народностей Поволжья).

Воссоздание народного костюма происходит на основе исторических фактов, письменных источников, знаний о символике, традициях и эстетике восточных славян. Ценность этой реконструкции заключается в том, что понимание прошлого через духовный мир человека помогает формированию целостного взгляда на мировую и отечественную культуру. Логика изучения костюма как явления культуры приводит нас к выводу, что люди разных эпох по-разному воспринимают окружающий мир и по-разному рисуют его картины в своем сознании.

Народный женский костюм Елецкого уезда относится к южно-русскому комплексу.

Полный набор поневного комплекса состоял из рубахи, юбки-понева, занавески (завески, запона), головного убора и обуви.

По сохранившимся свидетельствам народный женский костюм Елецкого уезда отличал статичный, расширенный к низу силуэт, наличие геометрических линий в деталях и отделке, использование декоративных узорных тканей с крупным сложным орнаментом, отделка вышивкой и кружевом, цветовой контраст. Он сочетал смелое сопоставление ярко-красного, черного и белого цветов.

Черный и белый цвета со времен язычества символизировали у славян мир, разделенный надвое: «черный свет» враждебных стихий и подаренный богами «белый свет». Человек выступал в роли посредника, обязанного в обрядах и магических действиях примирить антагонистические миры. Красный цвет — это цвет жизни и обряда.

Данная система мировидения и цветовосприятия нашла широкое отражение в народном костюме Елецкого уезда: белый цвет — полотно рубахи; черный цвет — клетки поневы, кружевные нашивки; ритмы обряда, жизни человека, знаки мироздания — красный орнамент вышивки.

Для исследователей костюма эти сведения важны, так как они дают представление об условиях существования человека, в которых формировался его облик.

Основой народного костюма Елецкого уезда служила рубаха. Ее название происходит от общеславянского слова «руб» — кусок ткани. В эпоху Древней и Средневековой Руси она была основным предметом одежды как людей знатных и богатых, так и простолюдинов. В исключительно крестьянскую одежду она превратилась лишь в начале XVIII в., когда русское общество стало переходить на европейский стиль жизни и одежду европейского образца. Длина ее доходила до колена (в некоторых случаях была ниже колена). Кроилась она рационально, из прямоугольных полотнищ домотканой холстины. Рукав рубахи состоял из двух частей: полика и собственно рукава. На изготовление полика шло заборное тканье, обильно украшавшееся вышивкой. Под проймой широкого рукава находилась кумачовая ластовица, элемент конструктивный, обеспечивающий большую растяжимость ткани при подъеме руки за счет кроя по косой. В качестве декора преобладала вышивка крестом (растительный орнамент), вставки кумача и кружева. Рукав застегивался на пуговицу и был оформлен широкой манжетой с оборкой из красного ситца. Подол рубахи орнаментировался меньше, но в рисунке вышивки более задействовались знаки-обереги. Горловину (жерелок) окружала тесьма.

Поверх рубахи надевалась понева — юбка, состоящая из 3–5 прямоугольных полотнищ шерстяной (полушерстяной) ткани. Основной цвет (черный или серый) разбивался на квадраты красными полосами, подходящими в вертикальном и горизонтальном направлениях. Верхний край пюневы загибался внутрь, чтобы можно было вставить шнурок-гашник. Низ пюневы украшала полоса с пышным геометрическим орнаментом, символизирующим растительный мир. Отделка подола пюневы наряду с вышивкой на подоле рубахи замыкала композицию костюма.

Передник-«занавеска» прямоугольной формы выполнялся из домотканого красноузорного холста, с пришитыми полосками строчевой вышивки, вышивки крестом, кружевных прошв и кумача. Он состоит из трех частей: основного полотнища из холста, вышитого или тканого подола и ситцевой кокетки (грудки). Подол передника декорирован оборками из хлопчатобумажной ткани красного и белого цвета. В оформлении применялись различные техники шва (гладь, крест, роспись). Швы не только соединяли детали, но и выполняли декоративную и обереговую функции.

Передник — одна из характерных деталей традиционного костюма — мог быть будничным или праздничным. Передники «на каждый день» шились из холста или другой недорогой ткани с минимумом декора, так как имели утилитарное значение. Передник закрывал одежду во время выполнения грязной работы, служил средством переноски детей («в подоле»), использовался в качестве защиты от насекомых. «Старухи-соседки... под старой ложиной на выгоне... легли, накрыли головы занавесками и заснули» [2, с. 22]. Праздничный вариант передника украшали узорными полосами: ленты, кружево, браное ткачество и др. Существовали передники различных типов: завязывающиеся на талии или над грудью; закрепленные через шею лямкой, лентой, шнурком; туникообразные, надевающиеся через голову.

Большая часть названий передника возникла на русской земле и отличается региональным своеобразием. Слово «запон» согласно этнографическому словарю означает «женский передник» у народов Восточной Европы и произошло от общеславянского глагола «запинати» (закрывать, задерживать). Оно созвучно слову «запона», которое трактуется в «толковом словаре» Даля как «передник; фартук женский» [5].

В описании костюма крестьянки Киевской Руси запона предстает в виде «двух полотнищ (переднего и заднего), скрепленных на плечах фибулами...» [2, с. 23]. Она должна была придать женской фигуре монументальность, статность и величие.

Слово, обозначающее передник, — «запан», с начальным ударением согласно этимологическому словарю Макса Фасмера было в ходу у жителей Костромской губернии, а форма с конечным ударением возможно заимствованная из тюркского языка (чапан) широко распространена и по сей день на юге России (от Рязанской области до Краснодарского края).

Короткие передники шили из одного или двух полотнищ и укрепляли на талии при помощи завязок. Носили их с юбкой, поневой, сарафаном. Этот тип передника получил широкое распространение с внедрением городской моды и сменил старинные формы. В украинских селах Воронежской губернии бытовала такая древняя форма одежды как запаска: прямоугольное полотнище ткани с завязками в верхней части. В конце XIX — начале XX века крестьянки уже носили шерстяную запаску как передник, а позднее сменили на фартук фабричной работы. Во многих

селах со смешанным составом населения слово запаска употреблялось в значении передник [4].

В селах бывшего Павловского уезда Воронежской губернии, расположенных по левому берегу реки Дон и заселявшихся выходцами из Тамбовской, Рязанской, Орловской губерний, представлен широкий спектр передников, различающихся по форме, цвету, декору, способу ношения. Так, в costume села Ерышовка передник в виде короткого фартука закрепляется на талии с помощью пояса с украшенными концами — «подтышниками».

В украшении передников Бирюченского уезда Воронежской губернии, находящегося в междуречье Тихой Сосны и Потудани преобладала вышивка двусторонним швом хлопчатобумажными нитями. В качестве основы традиционно использовались холст и сатин с нашивками шелковых лент.

Значительную часть населения южнорусских губерний составляли однодворцы. Разряд однодворцев образовался из служилых людей, потомков боярских и дворянских семей, преимущественно низших разрядов — казаков, стрельцов, рейтаров, драгун, солдат, копейщиков, пушкарей и др., селившихся в XVI и XVII вв. на восточной и на южной границах Московского государства для защиты его от ногайских и крымских татар. Фактически однодворцы занимали промежуточное положение между мелкими помещиками и крестьянами, но не слились ни с теми, ни с другими, чем и обусловлено своеобразие их культурно-бытового типа.

Для однодворцев характерен комплекс русского народного костюма с андараком, в который входила рубаха с прямыми поликами и небольшим отложным воротником.

Липецкий уезд Тамбовской губернии, также достаточно плотно заселяли однодворцы. Выполняя реконструкцию женского народного костюма села Сырское Липецкого уезда, в работе с подлинным образцом костюма мы старались как можно точнее копировать не только элементы кроя, материал, фурнитуру, но и орнаменты архаичной вышивки, богато декорирующей ворот, плечье и подол рубахи. Рубаха прямого силуэта, состоящая из четырех полотен, имеет кумачовые вставки: ластовицы на внутренней стороне рукава и полосы шириной до 15 см соединяющие основу рубахи со сменным подолом, высокий воротник, длинные широкие рукава, собранные к запястью в узкие манжеты с раструбом. Двухцветная вышивка (нити черного и красного цвета) несет в элементах

орнамента и вышитых знаках основы языческого мировоззрения древних славян, характеризующиеся антропоморфизмом, сакрализацией природных стихий и социальных явлений.

Пластические формы народного творчества не теряют эстетической ценности, несут коренные идеи народного переживания мира, создают основу для художественных традиций, межэтнических коммуникаций, что позволяет запечатлеть в народном костюме процесс развития образного освоения мира. Поэтому одной из первостепенных задач на сегодня является защита и сохранение подлинных ценностей народной культуры, опирающейся на многовековые духовно-нравственные и эстетические начала, одной из которых является народный костюм.

Литература

1. Бунин, И. А. Легкое дыхание: Повести. Рассказы / И. А. Бунин. — М., 2007.
2. Калашникова, Н. М. Народный костюм (семиотические функции) : учеб. пособие / Н. М. Калашникова. — М., 2002.
3. Кирсанова, Р. М. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков / Р. М. Кирсанова. — М., 2002.
4. Толкачева, С. П. Народный костюм Воронежской губернии конца XIX — начала XX века / С. П. Толкачева. — Воронеж, 2007.
5. Шангина, И. И. Русский традиционный быт : энциклопедический словарь / И. И. Шангина. — СПб., 2003.

А. А. Мананкова

Минск, Белорусский государственный университет

Основные топосы Нового Времени в творчестве Э. Марвелла

Задачей настоящего исследования является определение того, какие из наиболее важных, наиболее распространенных идей эпохи Нового времени нашли отражение в творчестве Эндрю Марвелла. При решении этой задачи будет использоваться термин «топос», однако под ним не будет пониматься ни одно из словарно закрепленных значений: топос не будет рассматриваться в качестве «устойчивого клише, схемы выражения», риторической фигуры или готового образа, наподобие тех, которые

выделял Э. Курциус («мальчик-старик» или «перевернутый мир»). Этим термином мы для удобства будем обозначать популярные и значимые идеи европейского Нового времени, которые, по сути, являются не чем иным, как «общими местами» рассматриваемой эпохи, поэтому использование термина «топос», по нашему мнению, в данном случае релевантно, хотя такое его значение и не является терминологически закрепленным. Таким образом, топос является не отправной точкой данного исследования, а инструментарием, при помощи которого решается указанная задача.

Поиск «общих мест» в лирике Эндрю Марвелла представляется целесообразным по следующим соображениям: если в большинстве случаев, говоря об английских поэтах XVII в., мы можем тем или иным образом охарактеризовать лирического субъекта или, по крайней мере, представить его как некий лишенный индивидуальных психологических свойств воспринимающий взгляд, *sub-jectum* во вполне хайдеггерианском смысле, то у Эндрю Марвелла лирический субъект как таковой зачастую (хотя, конечно же, не везде) отсутствует. Вместо него читатель имеет дело с несколькими дискурсами, со-положенными и противостоящими друг другу. Такого мнения придерживаются и англоязычные исследователи: например, Роберт Хэлли в статье «The Persuasion of the Coy Mistress» пишет: «Marvell's major poems <...> offer competing discourses on their subjects (e.g., innocence and experience in "The Nymph complaining for the death of her Faun, Э praise and criticism in "An Horatian Ode upon Cromwel's Return from Ireland") » [3, с. 57]. Чаще всего это противопоставление выражается в драматизированной форме (а именно, в форме диспута), однако далеко не всегда очевидно, какой из героев-участников этого диспута является протагонистом. Более того, даже в стихотворениях, написанных в монологической форме, Марвелл иногда передает голос вымышленному персонажу — к примеру, Нимфе или Дамону-косцу. В этих стихотворениях мы тоже сталкиваемся с дискурсом, в котором речь персонажа изначально маркирована как чужая, хотя и звучит от первого лица. Тот факт, что при чтении Марвелла мы имеем дело в первую очередь с различными дискурсами и гораздо реже — с «лирической исповедью» поэта, заставляет нас сосредоточить свое внимание на готовых формулах, «общих местах», т.е. топосах. Взаимодействие топосов из различных временных и культурных пластов порождает уникальные, часто насквозь ри-

торичные, произведения Марвелла. Оговоримся сразу, что в данном общем обзоре не будем касаться политических произведений поэта, поскольку нас будут интересовать вопросы, касающиеся скорее метафизических аспектов, нежели социальных.

Итак, попытаемся выделить те свойственные Новому времени (а точнее, началу Нового времени) общие идеи, которые нашли отражение в лирике английского поэта.

Первое и наиболее очевидное «общее место» можно сформулировать как «ценность знания». Яркой иллюстрацией этого топоса является стихотворение «*A Dialogue, between The Resolved Soul, and Created Pleasure*», написанное в форме диспута между аллегорическими фигурами Наслаждения и Души, в ходе которого Душе предлагаются различного рода соблазны. Искушения начинаются с чувственных удовольствий, затем Наследствие переходит к соблазнам более утонченным — красоте, богатству и власти. Душа отвергает их с таким же презрением, как и предыдущие. Самым последним и самым трудным искушением становится искушение знанием. Только преодолев этот соблазн, Душа выходит из спора победительницей, что свидетельствует о приоритетности знаний по отношению ко всем другим мирским соблазнам.

Если в упомянутом стихотворении мы имели дело с простой констатацией ценности знаний, то во многих других произведениях Марвелла эта идея может быть выведена из факта использования в подобных диспутах аргументов, почерпнутых из научного дискурса.

Так, например, в стихотворении «*A Dialogue between the Soul and Body*» Душа жалуется:

A soul hung up, as 'twere, in chains
Of nerves, and arteries, and veins;
Tortured, besides each other part,
In a vain head, and double heart? [4]

(«Душа, как и прежде, подвешена на цепях/ Нервов, артерий и вен; / Ее пытаются, помимо всех прочих частей, / в бесполезной голове и двойном сердце» — *здесь и далее подстрочный перевод наш. — А. М.*).

Любопытно наличие столь явного физиологизма в стихотворении с метафизической проблематикой. Возможно, это обусловлено влиянием исследований английского медика У. Гарвея. Еще

в 1628 г. выходит в свет его труд о кровообращении у животных «*Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus*», в значительной степени повлиявший на дальнейшее изучение этой проблемы. Однако в приведенном фрагменте стихотворения Марвелла, помимо терминологии, предположительно отсылающей к Гарвею, привлекает внимание эпитет «double». Поскольку «double heart» находится в одном семантическом ряду с «vain head», можно предположить, что эпитет не только отражает физиологическое строение сердца (два предсердия, два желудочка), но и выражает идею двойственности человеческой души, и соответственно, сама внешняя форма сердца становится метафорой его внутренней сущности. Таким образом, язык анатомии в стихотворении призван иллюстрировать метафизические идеи.

Особый интерес с точки зрения использования дискурса современного знания представляют стихотворения «On a Drop of Dew» и «Eyes and Tears». В обоих стихотворениях дискурс науки «работает» так же, как и в примере с «двойным» сердцем: естественные законы прочитываются лирическим героем как знаки законов трансцендентных. И в «On a Drop of Dew», и в «Eyes and Tears» присутствует упоминание гидроцикла, что примечательно, поскольку само явление было исследовано уже при жизни поэта — в XVII в. французским ученым П. Пасси. Следовательно, Марвелл был в курсе новейших достижений естественных наук. Однако если в «Eyes and Tears» гидроцикл просто упоминается, то в стихотворении «On a Drop of Dew» это упоминание приобретает метафорическое значение: роса символизирует душу, спустившуюся на землю и ожидающую, когда небеса призовут ее обратно. В стихотворении «Eyes and Tears», помимо этого, метафизически прочитано и другое научное явление. Здесь Марвелл затрагивает проблемы оптики — слеза в его интерпретации выполняет функции корректирующего зрение прибора, помогает увидеть вещи такими, какие они есть на самом деле:

HOW wisely Nature did decree,
With the same eyes to weep and see;
That, having viewed the object vain,
They might be ready to complain!
And, since the self-deluding sight
In a false angle takes each height,

These tears, which better measure all,
Like watery lines and plummet fall [6].

Сколь мудро это устроенье,
Что для рыдания и для зренья
Одной и той же парой глаз
Природа наградила нас.
Кумирам ложным взоры верят;
Лишь слезы, падая, измеряют,
Как по отвесу и шнуру,
Превознесенное в миру [1, с. 295].

(Перевод Г. М. Кружкова)

Естественно, в своем основании эта идея тоже является религиозной: слёзы горя и раскаянья помогают снять с мира фальшивую пелену, увидеть его без прикрас. Так топос Нового времени взаимодействует с топосами, давно прижившимися в традиции: научное знание становится метафой трансцендентной реальности. В результате различные проекты знания, проекты рациональности не конфликтуют, а соотносятся как означаемое (сакральное, метафизическое знание) и означающее (научное знание).

В контексте использования научного дискурса для иллюстрации метафизических идей невозможно не упомянуть и самое хрестоматийное стихотворение Марвелла — «Definition of Love». Не останавливаясь подробно на многообразии возможных интерпретаций, сосредоточим внимание на использовании «общих мест». По всей видимости, стихотворение Марвелла полемично по отношению к знаменитому «Прощанию, запрещающему печаль» Дж. Донна. Стихотворения Донна и Марвелла представляют собой развернутые доказательства по сути противоположных тезисов. Лирический герой Донна убеждает возлюбленную, что физическая разлука не повод для печали, потому что истинно любящие рано или поздно всё равно соединятся. Лирический герой Марвелла, напротив, утверждает фатальную невозможность встречи. Оба поэта обращаются за аргументацией к геометрии и астрономии. В «Прощании, запрещающем печаль» лирический герой говорит о том, что даже сотрясение сфер не может разлучить влюбленных, тогда как в «Определении любви», напротив, утверждается, что влюбленные подобны

противоположным полюсам планеты, которые могут встретиться только в случае мирового коллапса.

Аналогична ситуация обращения к геометрическим терминам. Донн сравнивает путешествие лирического героя с описываемым циркулем кругом, который должен замкнуться на встрече с возлюбленной Марвелл же уподобляет влюбленных параллельным линиям, которые никогда не встретятся.

Ни в коем случае не отрицая собственного, автономного смысла «Определения любви», собственной космологии и философской системы, присущей этому тексту, отметим, тем не менее, что при его рассмотрении вряд ли стоит игнорировать наличие элемента риторической игры при подборе аргументации. В данном случае «общее место» Нового времени становится также и «общим местом» английской метафизической поэзии. Используя готовые аргументы Донна, Марвелл в прямом смысле слова превращает их в топосы в первоначальном значении этого термина — устойчивые формулы убеждения.

Второй значимый топос Нового времени, который нам предстоит рассмотреть — представление о множественности миров.

С одной стороны, эту идею сложно назвать генеральной линией новоевропейского мышления. С другой стороны, весь вопрос здесь — в онтологическом статусе, который мы придаем «мирам». Гипотеза о существовании в прямом смысле множества миров, как минимум, была не вполне чужда новоевропейскому сознанию. Так, после Джордано Бруно она появляется у Бернара Ле Бовье де Фонтенеля, определенные модификации этой концепции некоторые исследователи (например, А. В. Солдатов [2, с. 35–36]) прослеживают у Декарта и Ньютона.

Но если рассматривать эту идею, не придавая каждому из «миров» отдельного онтологического статуса, то можно увидеть, что «Монадология» Лейбница тоже является проектом множественного мироздания. Монады иногда определяют как части, содержащие в себе все свойства целого. А поскольку капля росы несет в себе все свойства небес (см. стихотворение «On a Drop of Dew»), то ее уже можно назвать монадой. Если же мы вспомним, что роса является метафорой человеческой души, то и вовсе можем констатировать, что Марвелл в художественной форме гениально прозревает философские открытия Лейбница.

Своеобразной «монадой без окон» представляется сознание поэта в стихотворении «The Gallery». Лирический герой рассказывает о том, что его душа являет собой замкнутое помещение, в котором нет ничего, кроме портретов его возлюбленной. Здесь мы видим пример того, как новоевропейская идея иллюстрирует традиционную куртуазную ситуацию.

И, наконец, третий новоевропейский «топос», нашедший отражение в лирике Эндрю Марвелла — это пантеизм. Идея тоже не принадлежит исключительно Новому времени, но актуализируется в этот период в своей специфической модификации — в виде панэнтеизма (мир пребывает в Боге, но Бог не растворяется в нем). Новоевропейский пантеизм принято отсчитывать от Спинозы, панэнтеизм же наиболее актуален для эпохи Просвещения. Однако Марвелл воспринял его, скорее всего, из неоплатонизма. Комментатор Н. Смит пишет: «Marvell would have known the writings of at least some of the Cambridge Platonists» [8, с. 154]. Правда, у цитируемого исследователем кембриджского неоплатоника Натаниэля Келвервела речь идет скорее не о пантеизме, а о панэнтеизме: Бог оставляет свой след в окружающей природе, но не является ее частью. По свидетельству П. Маунтэйна, упоминание о «пантеизме» Эндрю Марвелла встречается у Т. Паулина при анализе стихотворения «The Garden» [7]. Исследователь, отождествляя сад Марвелла с Эдемским садом, обращает внимание на строки «Two paradises twere in one / To live in Paradise alone» и утверждает, что поскольку в Эдемском саду поэта нет персонафицированного Бога, то Бог должен обретаться в природе и, следовательно, можно говорить о пантеизме Марвелла. Некоторые пантеистические идеи мы можем проследить и в других стихотворениях английского поэта. Один из ярчайших примеров здесь — стихотворение «Cloginda and Damon». Это пастораль с абсолютно очевидным теологичеким подтекстом. По структуре она изоморфна стихотворению «*A Dialogue, between The Resolved Soul, and Created Pleasure*», т.е. представляет собой диспут, в котором представлено два конфликтующих дискурса, которые условно можно обозначить как «гедонистический» и «ригористический». Аргументы Дамона, представителя «ригористического» дискурса, сводятся к тому, что встреча с великим Паном делает тщетными все земные наслаждения — так актуализируется в стихотворении христианская аксиология. Но собственно пантеистический аспект

обнаруживается в финале произведения, где говорится о том, что «all the world is our Pan's quire» [5] («весь мир — это хор Пана»).

Вопрос об идеях пантеизма в творчестве Эндрю Марвелла требует отдельного исследования. Пока мы можем лишь констатировать наличие «общего места», «общей идеи» пантеизма как одной из «готовых формул» мышления Нового времени. При этом идея пантеизма органично вписывается в пасторальный контекст. Стихотворение «Clorinda and Damon», однако, выделяется на фоне остальных рассмотренных произведений Марвелла по способу включения новоевропейского топоса в традиционный дискурс. Здесь этот топос является не средством, а целью, идея пантеизма не иллюстрирует какую-нибудь традиционную формулу, но является центральной, подчиняет себе всю образную структуру стихотворения.

Таким образом, «топосы» культуры Нового времени, встречающиеся у Марвелла, на равных правах сосуществуют с более архаичными топосами. Вырабатываются разные модели включения этих топосов в контекст: отношения метафоричности (научное знание прочитывается как метафора метафизических идей), отношения равноправного сосуществования (как в случае с топосом множественности миров, когда эта идея используется как композиционный элемент для выстраивания традиционной теологической (стихотворение «On a Drop of Dew» или светской, куртуазной (стихотворение «The Gallery») ситуации).

Подобное со-положение различных общих мест в различных дискурсах является отражением переходного характера эпохи.

Литература

1. Английская лирика первой половины XVII века / под ред. А. Н. Горбунова. — М., 1989.

2. Солдатов, А. В. Развитие идеи множественности миров в европейской философии и богословии XVII–XIX веков / А. В. Солдатов // Журнал Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2012. — № 146. — С. 33–41.

3. Halli, R. W. Jr. The Persuasion of the Coy Mistress / W. Jr R. Halli // *Philological Quarterly*. — 2001. — № 80. — P. 57–70.

4. Marwell, A. A Dialogue between the Soul and Body [Electronic resource] / A. Marwell. — Mode of access : <http://www.luminarium.org/sevenlit/marvell/soulbody.htm>.

5. Marwell, A. Clorinda and Damon [Electronic resource] / A. Marwell. — Mode of access : <http://www.luminarium.org/sevenlit/marvell/clorinda.htm>.

6. Marwell, A. Eyes and Tears [Electronic resource] / A. Marwell.— Mode of access : <http://www.luminarium.org/sevenlit/marvell/eyesandtears.htm>.

7. Mountain, P. Hedging His Bets [Electronic resource] / P. Mountain // London Review of Books.— 2000.— Mode of access : <http://www.lrb.co.uk/v21/n23/tom-paulin/o-brambles-chain-me-too>.

8. Smith, N. The Garden / N. Smith // The Poems of Andrew Marwell. A. Marwell, N. Smith.— London, 2007.— P. 152–155.

Т. Г. Мегрелишвили

Тбилиси, Грузинский технический университет

Художественная концепция национального в творчестве русскоязычных авторов Грузии

Преамбула. В современном мире, находящемся под воздействием процессов глобализации, усиливается и действие противостоящего им антиглобализма. В связи с этим в гуманитаристике все большее внимание уделяется национальной проблематике.

На пути к современному этапу изучения проблемы национального высвечиваются имена немецких романтиков И. Гердера и Ф. Шеллинга, выработавших примордиальный¹ подход к изучению этого вопроса; модернистов Э. Геллнера (см. [6]), Д. Бройи, Э. Хобсбаума (см. [19]), чья концепция акцентирует политический аспект природы национального; сформировавшаяся на рубеже веков постмодернистская концепция (Б. Андерсон (см. [1]), Х. Бхабха, Э. Сайд, В. Тишков (см. [18])), которая заключается в том, что на первый план выдвигается культурный аспект национального. Нация воспринимается как «придуманное», «воображаемое» явление, как продукт *воображения*, как проект, формирующийся при помощи дискурсивных практик: научных, художественных,

¹ Примордиальный этнический национализм полагает, что нация основана на общем реальном или предполагаемом происхождении. Принадлежность нации определяется объективными генетическими и расовыми факторами, «кровью». Сторонники данной формы утверждают, что национальная самоидентификация и право нации на верховную власть в стране имеют древние этнические корни и потому носят естественный характер. В плане государственной политики активная поддержка культуры этнического большинства сочетается с её самоизоляцией от других этнических групп и неодобрением ассимиляции.

политических¹. Вводится понятие «национальный миф» (В. Шнирельман, Л. Ф. Хабибуллина, Т. Н. Бреева, М. И. Ибрагимов) (см. [4, с. 197–265]).

Применительно к литературе, создающейся сегодня на русском языке, и помня, что она включает как собственно русскую литературу, так и русскоязычные литературные произведения, созданные авторами, чья жизнь протекает в рамках иных культур, следует отметить, что здесь вычленяется как минимум две важных для авторской саморефлексии и конструирования «воображаемого» мотивационных составляющих: литературоцентричность собственно русской культуры и особое положение литературы среди остальных репрезентантов национального «воображаемого» в художественном самовыражении русскоязычных авторов.

Таким образом, если признать литературоцентричность подмножеством обоих множеств литературных произведений, создаваемых сегодня на русском языке, то можно предположить, что это подмножество становится возможным благодаря нарративной природе наций, узаконенной постмодернистской методологией национальных исследований. Следовательно, с этой точки зрения нарратив — это слово для обозначения специального набора инструкций и норм, предписывающих, что следует и чего не следует делать в жизни, и определяющих, как тот или иной индивидуальный случай может быть интегрирован в некий обобщенный и культурно установленный канон (см. [3, с. 79–97]).

Это позволяет подчеркнуть многофункциональность литературного дискурса по отношению к процессу формирования национального «воображаемого» и выделить две функции:

1) *функцию идентификации* — в этом случае литература наряду с другими стандартизированными элементами культуры выступает маркером национальной самоидентификации;

¹ М. Ю. Тимофеев отмечает: «Тексты нации могут читаться и как нарративы, и как визио- или аудиотипы. Хотя эти способы естественным образом дополняют друг друга, иногда какой-нибудь из кодов становится доминирующим. Как писал Ж. Бодрийяр, “особое очарование Америки состоит в том, что за пределами кинозалов кинематографична вся страна. Вы смотрите на пустыню так же, как смотрите вестерн, на метрополитен — как на экран знаков и формул. То же самое ощущение возникает, когда выходишь из итальянского или голландского музея и оказываешься в городе, который кажется отражением этой живописи, словно она породила его, а не наоборот“» [17, с. 108–109].

2) функцию формирования элементов национального «воображаемого» как функции литературы, а в определенные периоды — целостной системы национальной семиосферы.

Как же все вышеизложенное применимо к русскоязычной литературе Грузии, создающейся на современном этапе своего развития авторами, в большинстве своем принадлежащими к другим нациям, — грузинами, армянами, потомками смешанных браков? Здесь необходимо кратко очертить особенности самого явления. Анализ как широкого корпуса текстов, созданных на русском языке еще в XIX–XX вв. в Грузии, так и современных произведений (особо отметим, что русский язык в Грузии имеет статус иностранного языка, так что все произведения, создающиеся на русском языке, фактически создаются в Грузии на иностранном языке) показывает, что само явление не является для грузинской культуры чем-то новым, возникшим исключительно в текущий период истории культуры Грузии. Напротив, как было убедительно доказано И. Модебадзе, само явление имеет глубокие культурно-исторические корни (см. [15]). За период разработки нами проблем, связанных с русскоязычной литературой Грузии, были поставлены и изучены такие вопросы, как:

- определены истоки русскоязычного творчества в Грузии (И. Модебадзе) (см. [15]);

- проанализированы жанровая природа и особенности художественных доминант в дискурсивных практиках русскоязычной литературы Грузии (Т. Мегрелишвили) (см. [10]);

- изучены модели самоидентификации и саморефлексии в прозе русскоязычных авторов Грузии (Т. Мегрелишвили) (см. [12]);

- рассмотрено взаимоотношение концептов художественной картины мира и дискурса в русскоязычной поэзии Грузии (Т. Мегрелишвили) (см. [7]);

- изучена роль русской классики в творчестве современных русскоязычных авторов Грузии (Т. Мегрелишвили) (см. [14]);

- рассмотрены проблемы дифференциации и методологии исследования русскоязычной литературы Грузии (И. Модебадзе) (см. [15]).

Проделанная работа позволяет сформулировать гипотезу, приближающую нас к пониманию особенностей авторских ментальных доминант художественного отображения действительности русскоязычными авторами Грузии. Выявление этих доми-

нант предположительно позволит в перспективе приблизиться к пониманию ключевого вопроса о месте русскоязычной литературы Грузии в современном литературном процессе и шире — о месте русскоязычных литератур, создаваемых вне поля российской культуры сегодня практически по всему миру.

Гипотеза. В последнее время существует целое направление исследований, проецирующих социологический и культурологический аппарат описания национального второй половины XX — начала XXI вв. в сферу художественного сознания, что позволяет высветить многоаспектность форм репрезентаций национальной идентичности в художественной литературе (см. [16]). Продуктивность подобного подхода и в особенности популярность применения постколониальных концепций не исключает наличия сугубо литературоведческого ракурса рассмотрения природы национального, что возможно продемонстрировать на материале русскоязычной литературы Грузии.

Применительно к таким социокультурным феноменам, как современная русскоязычная литература Грузии, важным является учет такого фактора, как историко-литературный рубеж ее развития: изменение вектора политической направленности Грузии после распада некогда единой страны на рубеже XX–XXI вв. в числе прочего повлекло и всплеск литературного творчества в Грузии на русском языке. Мифогенный характер ситуации рубежности очень ярко проявился в творчестве авторов, составивших условный «первый ряд» современной русскоязычной литературы Грузии. В основе многих произведений можно обнаружить мифы, городские легенды о Тбилиси и Грузии, распространенные еще в XX столетии и легитимированные в рубежный период в русскоязычной литературе. Поликультурный характер столицы Грузии — Тбилиси (а русскоязычная литература сконцентрирована в основном в Тбилиси), сложившийся на протяжении многовековой истории города, создал особый мир, в котором элементы разных национальных культур — грузинской, русской, армянской, древнейшей персидской культуры, а также тюркских культур — существуют в сложном взаимопроникающем единстве. Авторы — представители русскоязычной литературы Грузии, родившиеся и выросшие в Тбилиси, с детства впитали в себя это культурное и национальное многоголосие. Инструментом же творческой коммуникации с миром они избрали русский язык. В подавляющем

большинстве случаев владея в повседневной жизни грузинским языком, они используют русский язык как язык творчества в силу различных причин, в числе которых следует упомянуть:

- образование, полученное в советский период или сегодня на русском языке;
- восприятие русского языка как локомотива интеграции в мир литературы за пределами родины.

Ранее было выделено несколько наиболее характерных для прозы русскоязычной литературы Грузии моделей культурной самоидентификации, основными показателями различий между которыми являются:

- *россиецентризм*;
- *европоцентризм*;
- самоидентификация в модусе «я — *тбилисец*».

Подобная дифференциация позволяет расширить представление о механизмах и векторах культурогенеза как в истории культуры страны, так и в вопросе самоидентификации изучаемого регионального сообщества — русскоязычных литераторов Грузии. Эти положения были проиллюстрированы на конкретных наиболее ярких примерах, с учетом того факта, что они являются знаковыми и при этом вершинными, а внутри корпуса прозы русскоязычной литературы Грузии каждый выделенный тип самоидентификации представлен значительным числом авторов, охватить которые полностью не представляется возможным в рамках краткого исследования (см. [12]).

Но как же выделить и определить национальное в едином корпусе текстов русскоязычной литературы Грузии, учитывая изначальную национальную эклектичность ее авторов? Анализ большого корпуса лирики, прозы, драматургии и эссеистики русскоязычных авторов Грузии показал, что существует важный характерологический компонент, который сегодня представляется возможным определить, как особый *тбилисский миф*, лежащий в основе моделирования авторами национального «воображаемого».

Тбилисский миф выстраивается на скрещении двух тенденций, одна из которых ориентирована на демифологизацию той системы мифов о национальном, которая сложилась в литературе XIX–XX вв. Прежде всего это касается национальной концептосферы и символических персонификаций. Вторая тенденция — ремифологизация — предопределяет конструирование некоего нового

мифологического целого, воспринятого не в этническом или историческом, а в культурном контексте — контексте культуры современного полиэтнического Тбилиси. Этот миф основан на восприятии своего города и своей родины как своеобразного Рая, утрата которого немислима и восходит к символистской эпохе, когда в Грузии наблюдался типологически схожий с современностью процесс формирования независимого государства, возникшего после событий 1917 г. и просуществовавшего в этом статусе до 1921 г. В ту пору, как и сегодня, литература — национальная грузинская и русскоязычная, создававшаяся как эмигрантами из большевистской России, так и собственно авторами-тбилисцами, взяла на себя моделирующую функцию, переосмысляющую систему универсальных этномифов (миф о национальной катастрофе, миф о «золотом веке» и т.д.), позволяющую не только реконструировать, но и выстроить представление о феномене «национального».

Как в те далекие годы, так и сегодня национальное понимается как репрезентация вонне компонентов городской ментальности, включающих в себя такие составляющие, как код (понятие «код» используется в бартовском смысле: как сверхтекстовая организация значений, которые навязывают представление об определенной структуре) литературы и олитературенный миф о Тбилиси и быте тбилисцев. Код литературы в большей степени ориентирован на реализацию смыслов, традиционно закрепленных за русской литературой (мотивы, темы, реминисценции из русской классики и т.д.). Олитературенный же миф ориентирован напрямую на воплощение индивидуально-авторских построений, отражающих синтетическое восприятие национального в духе полиэтнического Тбилиси и легитимацию особых тбилисских культурных основ, ставших визитной карточкой города (тбилисские реалии, особенности национального характера, такие концептуально значимые для характеристики тбилисского мира составляющие, как культурная толерантность, способность мыслить собственное Я скорее в пространстве культурного космоса, нежели в границах, определяемых политико-географическими факторами, и т.д.).

Следствием этого оказывается изменение вектора ориентации национального мифа в сознании авторов русскоязычной литературы Грузии: если на рубеже XIX–XX вв. главным содержанием национального мифа становилось построение феномена «национального», имеющего сверхисторическую ценность и обеспечивающего

вычленение подлинной идентичности Грузии, то на современном этапе скорее активизируется нарративная и ризоматическая природа национального мифа, обуславливающая, с одной стороны, его подвижность, а с другой, абсолютную свободу использования стратегий демифологизации и ремифологизации в отношении всех национальных конструктов. Исчезает структуризация национального мифа вокруг одного доминантного пласта, и ей на смену приходит признание высшей ценностью свободы самовыражения, стремление к коммуникации с миром, репрезентации вовне того, что наполняет сегодня тбилисский миф.

Носителем тбилисского мифа выступает современный человек — понятие ключевое для русскоязычных авторов Грузии. Почему? Думается, потому, что каждый автор представляет свою концепцию тбилисского характера, которая основывается на влиянии исторических изменений на черты людей. Реализация данной концепции происходит на образном и авторском уровнях вне зависимости от того, какой тип культурной самоидентификации присущ тому или иному автору. Эту концепцию можно обнаружить у Н. Гвелесиани (повесть «*Уходящие тихо*») и Р. Финна (роман «*Страсти по Матфею*»), в чьем творчестве наиболее полно выразились тенденции культурной самоидентификации по принципу россиецентризма. При этом важным представляется отметить, что у обоих авторов фабула построена таким образом, что герои перемещаются в пространстве современного мира, попадая то в Европу, то в Россию, то вновь оказываясь в Тбилиси. И национальное становится наиболее прямой реализацией концепции, в основе которой оппозиция *российский/русский*. Так ставя в центр изображения в романе «*Страсти по Матфею*» советскую эпоху, когда проблема характера в литературе была особенно актуальна, Р. Финн уделяет анализу этой проблемы особое внимание, всесторонне характеризуя своих героев. Главный герой, Матфей, наиболее явно репрезентирующий *русскость*, является носителем традиционно приписываемых русским черт характера (честность, верность слову, способность к высокой любви, рефлексивный характер натуры). Подобный прием использует и Н. Гвелесиани при конструировании женских образов. При этом точкой отсчета, своеобразным эталоном становится тбилисец и Тбилиси как действующий компонент нарратива. В то же время характеры персонажей отличает присущая постмодернизму нарочитая «сде-

ланность», что позволяет говорить о высоком уровне концептуальности в романе и повести, где авторы не просто описывают, но и обсуждают с читателем проблему национального характера.

Если обратиться к авторам, чья культурная самоидентификация пролегает в модусе европоцентризма (И. Гаручава, В. Хотяновский, А. Мейпариани, И. Кесскюль), то можно обнаружить, что для них характерны следующие особенности:

- установка авторского сознания на то, что Европа с присущим ей духовным укладом является центром мировой культуры и цивилизации;

- антитеза «*Восток–Запад*», в которой Запад обладает отчетливо выраженной ценностной окраской;

- «*разумность*», противопоставляемая «*заблуждениям*» и «*страстям*» и понимаемая как универсальное средство совершенствования общества — установка, характерная для европеизированного сознания со времен просветителей;

- необходимость постепенного проникновения европейской цивилизации во все регионы мира, в том числе и в Грузию.

Несмотря на это в их творчестве также присутствует оппозиция *российскость/русскость*, а центром сознания является концепт «*тбилисец*». Это проявляется в явной ориентации на русскую классическую литературу, на ее метатекст. Словом, можно сказать, что при всем европоцентризме картины мира этих авторов именно *русскость*, воспринятая как созданная русской культурой XIX в. *воображаемая* реальность выступает как неотъемлемый компонент *тбилисскости*.

Наиболее полно идея *тбилисскости* выразилась в третьей группе авторов, чья самоидентификация проходит в модусе «я — *тбилисец*». Эта группа достаточно многочисленна. Ярким было творчество тбилисского прозаика Карена Абгарова, чей единственный сборник рассказов был издан незадолго до смерти автора в 2003 году и в произведениях которого образ тбилисца предстает во всем его многообразии. В сборник вошла великолепная повесть «*Кукла Серго*», действие которой происходит в Тбилиси 1930-х гг., а главный герой предстает человеком, утратившим душу на пути духовных и нравственных подмен. Повесть удивительным образом перекликается с киношедевром Т. Абуладзе «*Покаяние*» и отличается великолепно воссозданным колоритом старого Тбилиси.

В модусе «я — тбилисец» позиционирует свое творчество Артем Аракелян, очередной образец прозы которого, рассказ «Сикстинская мадонна» (см. [2]), был опубликован в альманахе «На холмах Грузии». Построенный по типу платоновского «Пира», рассказ Аракеяна описывает типичных жителей Тбилиси, уже немолодых бывших одноклассников, собравшихся в одном из небольших ресторанчиков в старой части города для веселой дружеской пирושки, которая неожиданно превратилась в философский диспут о любви. Колорит места, типично тбилисские темы застольной беседы, язык, богатый сугубо тбилисскими языковыми клише, — все это узнаваемо и призвано в пределах малого жанра рассказа воссоздать облик родного автору города, увиденного глазами его коренного жителя.

К этой же группе представителей русскоязычной прозы Грузии относится и Ростом Ломадзе-Неллин, автор цикла рассказов из городской жизни «Картинки недавних лет». В этих небольших по объему зарисовках воскресают реалии Тбилиси самых мглистых его времен — 1993 — начала 2000-х гг. Прочтение текстов сквозь призму второго плана позволяет увидеть скрытые в них смыслы. Символически переданы реалии тогдашней жизни: падение курса национальной валюты, безденежье основной массы городского населения, отсутствие электричества неделями, ставшие отнюдь не романтическим атрибутом, а необходимостью свечи, керосиновые лампы; разбитые дороги; грабежи на улицах; толпы беженцев, занимающихся уличной торговлей. Болью и грустью проникнуто отношение автора к своим героям: немолодому сыну, в одной и той же пирожковой изредка покупающему для престарелой матери пирожок; торговцу содой, рекламирующему свой товар на рынке громким возгласом на грузинском языке, который переводится на русский как «Основа для изготовления Боржоми»; валютным менялам и многим другим персонажам городской уличной жизни — людям, в одночасье оказавшимся выброшенными из привычного круга интересов, дел и озабоченных только одним — выживанием. Однако автор замечает и другие составляющие собирательного образа тбилисца тех лет, и тогда он описывает одинокого ночного слушателя радио, который в городе, лишенном света, слушает работающий на батарейках старый радиоприемник для того, чтобы поучаствовать в радиовикторине и опознать стихи Гете и музыку Чайковского. И эта викторина

становится для него, одиноко сидящего зимней ночью в холодной, нетопленной квартире, доказательством того, что тбилисцы живы, что навалившиеся проблемы не в состоянии уничтожить что-то главное в них, что позволяет оставаться людьми.

Заключение. Проблема национального в русскоязычной литературе Грузии остается одной из наиболее значимых. Почти каждый из авторов выдвигает собственную художественную версию изображения национального мира, транслирующую существующие представления или более концептуализированную. Существенной особенностью авторских теорий, представленных в лирике, прозе, публицистике и драматургии, является наблюдаемое в национальной картине мира русскоязычных авторов Грузии смещение внимания с этносоставляющей в сторону ее определения через понятие «тбилисец». На основе этой версии *тбилисскости* создается художественная концепция, в формировании которой большую роль играют такие составляющие, как полиэтничный характер городской культуры, образ национального мира, который у трех выделенных нами центральных типов авторской самоидентификации представлен *россиецентризмом*, *европоцентризмом*, образом малой родины, выраженной в формуле «я — тбилисец».

Средством включения *тбилисскости* в мировой культурный контекст является авторская концепция образа «другого». Внутри этой концепции авторы рассматривают *русскость* как во многом альтернативную *российскости* национальную модель. *Русскость*, воплощением которой становится метатекст русской классической литературы, связывается с культурой вообще и в этом качестве становится составляющей тбилисского мифа. Ее состоятельность реализуется на разных уровнях и в прозе, и в драматургии, и в лирике через аллюзии и реминисценции к классической русской культуре. В творчестве русскоязычных авторов Грузии реализуется новое понимание свободы, свободы жить в своем собственном мире, в котором центром является *тбилисскость*.

На основе концептуализации национального характера и национального хронотопа в русскоязычной литературе Грузии постепенно оформился новый миф. В прозе наблюдается мифологизация Тбилиси уже XX в. При этом современные писатели разрушают основные мифы, относящиеся к прошлому города, и представляют свое видение жизни людей в XXI в. Основными

средствами мифологизации становятся стилизация произведений под знаковые жанры мировой культуры и наличие большого количества аллюзий и реминисценций на культурно значимые тексты в сочетании с четкой авторской позицией.

Таким образом, русскоязычная проза Грузии переживает процессы, характерные для текущей стадии развития парадигмы постмодерности. Авторская концепция национального отражает суть формирования нового сознания, тяготеющего к осознанию параметров динамично развивающегося мира и попыткам обретения собственного лица в стремительно глобализирующейся реальности. Дальнейшее изучение творчества русскоязычных авторов Грузии может быть связано с исследованием представлений о национальном в связи с творческой продукцией других русскоязычных литератур, через жанровые стратегии в произведениях писателей и интертекстуальные связи между ними. Кроме того, анализ произведений с позиции жанровых структур может быть связан и с рассмотрением творчества русскоязычных авторов Грузии в контексте общеевропейской и мировой культуры.

Литература

1. Андерсон, Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон. — М., 2001.
2. Аракелян, А. Сикстинская мадонна / А. Аракелян // На холмах Грузии, № 15. — Тбилиси, 2012.
3. Бреева, Т. Н. Национальный миф в русской и английской литературе / Т. Н. Бреева, Л. Ф. Хабибуллина // Вопросы философии, № 7. — М., 1995.
4. Бреева, Т. П. Национальный миф в русской и английской литературе / Т. Н. Бреева, Л. Ф. Хабибуллина. — Казань, 2009.
5. Бройи, Д. Подходы к исследованию национализма / Д. Бройи // Нации и национализм. — М., 2002.
6. Геллнер, Э. Нации и национализм / Э. Геллнер. — М., 1992.
7. Megrelishvili, T. Relationship Between the Concepts of the Artistic Worlds Picture and the Discourse of the Georgian Poetry Written in the Russian Languages / T. Megrelishvili // Humanities & Social Sciences / Journal of Siberian Federal University. № 8 (7). — Krasnoyarsk, 2015.
8. Мегрелишвили, Т. Культурный модус русскоязычной литературы Грузии как элемент развития постмодерной художественности / Т. Мегрелишвили // Scripta manent, № 4 (11). — Тбилиси, 2010.
9. Мегрелишвили, Т. Русскоязычный литературный Тбилиси как явление современного межкультурного дискурса / Т. Мегрелишвили // Stereotypes in Literatures and Cultures. International Reception Studies.

Peter Land Internationaler Verlag der Wissenschaften — Frankfurt am Main — Berlin — Bern — Bruxelles — NewYork — Oxford — Wien, 2010.

10. Мегрелишвили, Т. Русскоязычная поэзия современной Грузии: художественные тенденции / Т. Мегрелишвили // «Болгарская русистика», № 2 — София, 2011.

11. Мегрелишвили, Т. Русскоязычная литература Грузии на рубеже XX–XXI веков / Т. Мегрелишвили // «Долг и любовь»: сб. научных трудов. Филология. — М., 2011.

12. Мегрелишвили, Т. Модели самоидентификации и саморефлексии в прозе представителей современной русскоязычной литературы Грузии — «Вернуться в Россию стихами и прозой...» Литература русского зарубежья / Т. Мегрелишвили // Powróćić do Rosji wierszami i prozą. Literatura rosyjskiej emigracji. — Słupsk, 2012.

13. Мегрелишвили, Т. Русскоязычная поэзия — разновидность культурного репертуара в современной Грузии / Т. Мегрелишвили // Русистика: язык, культура, перевод. Сб. научных трудов. — София, 2012.

14. Мегрелишвили, Т. Русская классика в современной русскоязычной литературе Грузии / Т. Мегрелишвили // Материалы XIII Всемирного конгресса МАПРЯЛ. Испания. Гранада. — 2015. — Т. 10. Литература. — СПб, 2015.

15. Модебадзе, И. Мегрелишвили, Т. Русскоязычная литература Грузии: проблемы дифференциации и методологии исследования / И. Модебадзе, Т. Мегрелишвили // Материалы I Международного конгресса ICLA. — Даугавпилс, 2016.

16. Попова, М. К. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании / М. К. Попова. — Воронеж, 2004.

17. Тимофеев, М. Ю. Нациосфера : Опыт анализа семиосферы наций / М. Ю. Тимофеев. — Иваново, 2005.

18. Тишков, В. Л. Устойчивость и подвижность этнокультурных границ / В. Л. Тишков. — М., 2008.

19. Хобсбаум, Э. Век Империи. 1875–1914 / Э. Хобсбаум. — Ростов-на-Дону, 1999.

И. И. Модебадзе

Тбилиси, Институт грузинской литературы
имени Шота Руставели

Герменевтическая функция перевода и взаимодействие культур

Вступление. В условиях глобализации и ускорения интеграции национальных культур в единое культурное пространство обострилась необходимость межкультурного диалога. Перевод — неотъем-

лемая часть межкультурной коммуникации: благодаря переводам происходит передача накопленного культурного опыта (см. [5]). Переводы содействуют пониманию базовых культурных механизмов различных национальных культур и создают необходимые послыски для понимания «другого», что особо актуально в процессе поиска и выработки имеющих огромное значение для межкультурного и межнационального общения новых посылок взаимопонимания.

1. *Художественный перевод и колебания в сетке переводческих приоритетов.* Художественному переводу отводится немаловажная роль в процессе обогащения культур: на ранних стадиях становления новых художественно-эстетических систем переводная литература выполняет функцию катализатора, стимулирующего развитие литературного процесса. На этой стадии воспринимающая культура заинтересована в усвоении инационального художественного опыта и лишь потом — в ознакомлении со спецификой художественного мышления передающей культуры. Значимые изменения фиксируются на более поздних этапах развития литературного процесса. В частности, на стадии легитимизации той или иной художественно-эстетической системы наблюдается тенденция возврата к исходной позиции: оба вектора (усвоение инационального художественного опыта и ознакомление со спецификой художественного мышления «другого») приходят в относительное равновесие. Как правило, подобное равновесие сохраняется вплоть до очередной смены культурно-эстетических эпох. Все эти колебания находят свое отражение в сетке приоритетов и иерархий переводческих стратегий: сопрягаясь с общей культурной ситуацией, они отражают трансформацию художественно-эстетических воззрений эпохи.

В наше время, особенно с позиции так называемых «малых литератур», все большее значение обретает не только восприятие инационального художественного опыта, но и ознакомление «другого» с собственными культурными достижениями, т.е. полноценный культурный обмен на паритетных началах. Обязательным условием подобного обмена является достижение равнозначности векторов *усвоение ↔ трансляция*, что подразумевает стремление к стабилизации исходной позиции сетки иерархий переводческих приоритетов. Поэтому, рассуждая о значимости переводов для той или иной национальной культуры, мы обязаны учитывать и основные позиции процесса культурного взаимообо-

гащения — принимающая и передающая. От того, в какой именно позиции выступает та или иная культура в каждом конкретном случае, зависят как выбор переводческих стратегий, так и критерии их оценки. С позиции *воспринимающей* любая национальная культура, стремясь к включению иноязычного текста в собственный культурный контекст, требует его доместикации (от лат. *domesticus* — домашний), т.е. значительной культурной адаптации; с позиции же передающей культура заинтересована в ознакомлении иноязычного читателя с собственными культурными достижениями, т.е. желательна минимальная степень адаптации. На современном этапе ускорения интеграции национальных культур в единое мировое культурное пространство поиск компромиссного решения этой проблемы обрел особую актуальность для «малых литератур». Именно поэтому в межкультурной коммуникации все большую значимость обретает способствующая поиску взаимопонимания, герменевтическая функция перевода.

Исследуя природу знания в так называемых «информационных обществах», Ж-Ф. Лиотар подчеркивает: «Знание — это вид дискурса. <...> Знание может <...> становится операциональным только при условии его перевода в некие количества информации» [6, с. 17]. Наиболее сложным при этом является перевод знаний, отраженных в художественной форме. Художественный текст опирается на национальную лингвистическую картину мира. Он апеллирует непосредственно к воображению читателя, свободно ориентирующегося в поле накопленного многими поколениями культурного опыта. Информация кодируется в художественных образах. Процесс перевода в этом случае подразумевает не только перевод «неких количеств информации», но и сохранение принципов кодировки (образность кодирующего эту информацию языка), а также их коррекцию с учетом специфики рецепции, т.е. соответствия иным лингвистическим нормам и зафиксированному в языке культурному опыту принимающей культуры.

Переводчик постоянно находится между двумя культурными (языковыми) полюсами. Эту ситуацию А. Д. Швейцер называет «парадоксом, при котором: а) перевод должен читаться как оригинал и б) перевод должен читаться как перевод». Поскольку первое (полная адаптация) невыполнимо, то, по мнению исследователя, «всякое решение переводчика носит компромиссный характер» [13, с. 81], а, следовательно, достижение необходимого равнове-

сия иерархий переводческих приоритетов во многом зависит от творческого потенциала самого переводчика.

II. *Искусство создания «нового текста» и герменевтическая функция перевода.* В современном переводоведении процесс перевода понимается как процесс создания «нового текста, который бы полностью и адекватно заменял текст оригинала в другой культуре и другой коммуникативной ситуации» [9, с. 29]. По определению В.С. Виноградова, «перевод — это особый, своеобразный и самостоятельный вид словесного искусства. Это искусство вторичное, искусство “перевыражения” оригинала в материале другого языка» [3, с. 8]. С ним полемизирует Н.К. Гарбовский: «Перевод действительно является искусством перевыражения, но он не “вторичное искусство”. Переводчик не репродуцирует подобно копиисту уже существующее речевое произведение. Он действительно ограничен в известной степени рамками оригинального речевого произведения. Но искусство его не в том, чтобы повторить нечто уже созданное. Его искусство в том чтобы создать новое произведение в иной семиотической системе, для иной культурной среды, иногда и для иной эпохи» [4, с. 357]. Несмотря на различия, обе концепции сходятся в том, что создаваемый переводчиком текст — *новый*, а сам переводческий процесс — *искусство*. Такого же мнения придерживаются практически все ведущие теоретики переводоведения, различия в концепциях фиксируются, в основном, в сфере понимания их авторами вопроса «вторичности» создаваемого текста, т.е. меры его зависимости от оригинала.

Перенесение текста в иноязычную культурную среду понимается как сложный коммуникативный акт, включающий активное участие творческого «Я» переводчика, что подразумевает герменевтический процесс раскрытия смыслов переводимого текста и преодоление культурной дистанции. Возникновение культурной дистанции обуславливается воздействием различных факторов: культурные барьеры определяются как пространственными, так и временными параметрами. Нередко эпоха создания переводимого произведения удалена во времени от момента создания перевода. Возникающие в таких случаях культурные барьеры обусловлены наличием хронологической дистанции. В подобных случаях от переводчика требуется знание национальной специфики основных культурных механизмов обеих культур эпохи со-

здания первичного текста, вследствие чего особую значимость обретает научная компетенция переводчика (см. [14, с. 283–299]).

Кроме того, поскольку исходный текст является художественной реализацией авторской модели мира (см. [7, с. 94], без понимания индивидуальной специфики этой модели, т.е. без проникновения во внутренний мир автора, во вновь созданном переводчиком тексте творческая индивидуальность автора первичного текста может «сгладиться», «раствориться» (вплоть до полного исчезновения).

Как видим, при создании адекватного текста преодоление культурной дистанции во многом определяется *знанием* не только языка оригинала, но и культуры, которой принадлежит переводимый текст, эпохи его создания, специфики основных культурных механизмов, оказывавших воздействие на формирования национальной модели мира в ту эпоху и индивидуальной (авторской) модели мира, вернее, основанном на этом знании *пониманием*.

В избранном нами ракурсе исследования особого внимания заслуживает дистанция между культурными полями — так называемыми межкультурные различия: различия в языковых и концептуальных картинах мира. «В отличие от человека говорящего, находящегося внутри “своей” семиосферы, переводчик попадает в пересечение, по крайней мере, двух семиосфер: “своей” и “чужой”, представленной подлежащим переводу текстом» [1, с. 56]. Таким образом, переводческая деятельность, детерминированная по меньшей мере двумя семиотическими моделями (картинами) мира, прежде всего, требует учета различий между этими моделями и их преодоления (культурной адаптации). Определяя перевод как «отражение одной знаковой системы определенной реальности, уже отраженной средствами другой», Н. К. Гарбовский специально оговаривает, что «при этом всякий перевод предполагает более или менее значительное преобразование системы смыслов исходного речевого произведения» [4, с. 227–228]. Следовательно, созданные на различных языках тексты просто не могут быть абсолютно равнозначными. Согласно известному утверждению А. Д. Швейцера, «чем сложнее и противоречивее предъявляемые к переводу требования <...>, чем шире функциональный спектр переводимого текста, тем меньше вероятность создания текста, представляющего собой зеркальное отражение оригинала» [13, с. 54–55].

Процесс *понимания* в данном аспекте включает не только «историческое понимание» (см. [12, с. 227, 228], но, прежде все-

го, герменевтический процесс раскрытия смыслов переводимого текста, а также, если использовать термин М. Вебера (см. [2, с. 227, 228]), ориентирующееся на повседневный опыт и практическую жизнь «актуальное понимание»: «Воспринимая текст, мы в большей или меньшей мере анализируем его в поисках рациональной адаптации для системы своих понятий, для собственной базы знаний, накопленных нами при использовании аккумулятивной функции родного языка. Из сказанного становится особенно понятной поговорка «Сколько людей — столько мнений», представленная в различных интерпретациях во многих языках и культурах», — отмечает А. Семенов [11, с. 9–10].

Акт понимания реализуется в толковании — *интерпретации* переводимого текста. Сущность интерпретации П. Рикер определяет как «работу мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении», т.е. обнаружении «множественности смыслов» [10, с. 18]. Он особо отмечает, что у интерпретации «глубокий замысел — преодолеть культурную отдаленность, дистанцию, отделяющую читателя от чуждого ему текста, чтобы поставить его на один с ним уровень и таким образом включить смысл этого текста в нынешнее понимание, каким обладает читатель» [10, с. 4].

Апеллирующий к *пониманию и интерпретации* литературного произведения, герменевтический подход к тексту, представляется универсальным методом переводческой практики. Транслятологии /переводоведению/ известно немало случаев, когда во вновь созданном/воссозданном тексте наглядно проявлялись скрытые или туманные пласты смыслов, реконструированные переводчиком в процессе интерпретации первичного текста. В таких случаях реконструкции «скрытых смыслов» подразумевает не только историко-грамматическую, но и «интуитивную реконструкцию» (термин Шлеймахера).

Вместо заключения. О современных переводческих стратегиях и закономерностях развития переводческого процесса, конечно, можно сказать многое. Но сегодня я лишь отмечу, что любой вопрос, связанный с теоретическим осмыслением переводческой практики, является более чем плодотворным полем для дискуссий. Перевод — одна из самых действенных форм обмена духовными ценностями. На протяжении многих веков именно перевод способствовал

созданию единого пространства общечеловеческой культуры. Еще в дохристианскую эпоху, переводя и толкуя Истины Слова Божия, от поселения к поселению колен Израилевых ходили таргумимы. Кстати, в активном словаре современного грузинского языка перевод так и называется — თარგმანი (targmani). Как объясняет его толковый словарь грузинского языка, составленный С.-С. Орбелиани (XVII в.), раньше оно понималось в значении «толкование иносказательного слова» [8, с. 301]. Это древнее слово пронесло сквозь века устойчиво зафиксированную в культурной ментальности народа суть понятия: основная функция перевода — это *объяснить*. Сегодня «объяснить» — это прежде всего облегчить читателю *понимание другого* как *иного*, но не *чужого* (при всей его инаковости), что особенно важно в процессе межкультурной коммуникации.

О роли перевода в процессе взаимообогащения культур говорится часто и много. Но процесс *взаимообогащения* лишь тогда плодотворен, когда его развитие равно интенсивно в обоих направлениях, т.е. передающая и принимающая культуры находятся в равнозначных позициях. Но так ли это на практике? В частности, грузинская культура, как и большинство культур малых народов, на протяжении многих веков чаще оставалась (и до сих пор остается) в позиции культуры принимающей и гораздо реже в позиции передающей. Почему? На поверхности, конечно же, малочисленность народа, ее создающего, локальный статус грузинского языка и все то, что из этого вытекает. Но если всмотреться, прежде всего, это и специфика глубинных механизмов развития общечеловеческой культуры, регулирующих процесс создания общего культурного поля.

Интенсификация процесса передачи/трансляции собственных культурных достижений особо значима в наше время — эпоху культурной глобализации, когда для сохранения идентичности малым народам жизненно необходимо занять собственную нишу в общем культурном пространстве. В то же время, что знает о Грузии и грузинской культуре современное культурное сообщество? К сожалению, крайне немного. Горькая истина — за пределами постсоветского пространства современные грузинские писатели практически неизвестны. Налицо необходимость переоценки переводческих приоритетов и интенсификация переводческой деятельности, направленной на экспорт собственных духовных ценностей. За последние годы начата большая работа по интенсификации процесса перевода грузинской литературы и расши-

рению читательской аудитории, но для достижения желаемого необходимо не только продолжать эту работу, но и неуклонно искать новые пути решения, ведь надо не только чтобы нас читали, но чтобы нас понимали, и это было бы интересно.

Литература

1. Базылев, В. Н. Интерпретативное переводоведение / В. Н. Базылев, Ю. А. Сорокин. — Ульяновск, 2000.
2. Вебер, М. Протестантская этика и дух капитализма [Электронный ресурс] / Макс Вебер. — М., 1990. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Veb_PrEt.
3. Виноградов, В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В. С. Виноградов. — М., 1978.
4. Гарбовский, Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский. — М., 2007.
5. Делёз, Ж. Логика смысла / Жиль Делёз. — М., 1995.
6. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар. — СПб., 1998.
7. Лукин, В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа / В. А. Лукин. — М., 1999.
8. Орбелиани, С.-С. Словарь грузинского языка, т. I / С.-С. Орбелиани. — Тбилиси, 1993.
9. Проконичев, Г. И. Концептуальная информация и интерпретация поэтического текста / Г. И. Проконичев // Вестн. Московск. ун-та, серия 22: теория перевода. — 201. — № 4. С. 29–38.
10. Рикер, П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикер ; пер. с фр. И. С. Вдовина. — М., 1995.
11. Семенов, А. Л. Основы общей теории перевода и переводческой деятельности / А. Л. Семенов. — М., 2008.
12. Хайдеггер, М. Бытие и время [Электронный ресурс] / Мартин Хайдеггер. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Haid_BtVr.
13. Швейцер, А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты / А. Д. Швейцер. — М. : ЛИБРОКОМ, 2009; см. также Швейцер А. Д. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты). — М., 1988. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/shveyz/
14. Modebadze, I. Conceptualisations du monde et traductions en russe des recherches sur la littérature géorgienne ancienne (Языковые картины мира и перевод научных исследований древнегрузинской литературы на русский язык) / I. Modebadze. — Christian Berner, Tatiana Milliaressi (éds). La traduction philosophie et traditions, interpréter/ traduire, Presses Universitaires du Septentrion, www.septentrion.com, Villeneuve d'Ascq — France, 2011. — P. 283–299.

М. Мухелишвили
Тбилиси, Институт грузинской литературы
имени Шота Руставели
(*Medea Muskhelishvili*)
Tbilisi, Georgia Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature)

**Comparative-Typological Analysis of the Anti-Heroes
of the plays *Kvarkvare Tutaberi* by Polikarpe Kakabadze
and *Ubu Roi* by Alfred Jarry**

Introduction

The aim of our paper is to study in terms of comparative analysis the plays entitled “Kvarkvare Tutaberi” by Polikarpe Kakabadze (1893–1972), Georgian playwright and “Ubu Roi” by Alfred Jarry (1873–1907), French symbolist writer and pataphysician. Although the plays were created in absolutely different socio-cultural spaces and social models, the plots and the anti-heroes of the plays are very similar and both writers tried to send similar critical messages to their societies: Georgian writer opposes his anti-hero Kvarkvare to the Georgian soviet society. As for the French writer, he created the monstrous character called Ubu to mock at French Bourgeoisie society and Naturalism of the theater. In our paper we are trying to demonstrate on the basis of the comparative-typological analysis that “Kvarkvarism” and “Ubuism” as identical concepts of a character adapting to any system in order to survive can be born in any society despite nationality, culture and a social model.

Polikarpe Kakabadze (1893–1972) was a Georgian playwright, who had to create his plays during the Soviet Union Regime and his works are the masterpieces of the Georgian Soviet comedies as well as historical drama and tragedy. Kakabadze wrote “Kvarkvare Tutaberi” during the Soviet Union Regime in 1928, which was a great bravery. The play has never lost its urgency despite different époques in Georgia as the main character dubbed as “Natsarkeqia”¹ is a classical image of a person adapting to any socio-political condition in order to gain power and achieve success. Kvarkvare has every characteristic

¹ Natsarkeqia is the name of a famous Georgian folk tale hero. The name is literally translated as “someone poking in the ashes”. Although physically Natsarkeqia is rather weak and lazy, finally he defeats Devis (giants) with his slyness, sends them out of their own house and takes over their property (*М. М.*).

that develops in certain individuals in totalitarian regime. Indeed, in such a violent and authoritarian order when the concept of a human freedom is eliminated in any sense and it is very hard, a real bravery to succeed in an honest way and where the fear-factor prevails, it is more likely that such negative traits as laziness, cowardice, greediness, hypocrisy, immorality, trying to achieve a good material condition in a mean and sometimes inhuman manner will start developing in certain individuals. Hence, the main character of the play, Kvarkvare Tutaberi owns all these traits. Moreover, his plan is clear at the very beginning of the play: he dreams to build a railway station that will reach the destination directly through a tunnel rather than going past the mountain. At first glance nothing is wrong with this plan yet the reader can clearly see the real nature of Kvarkvare — a person willing to achieve success without overcoming obstacles. Indeed, Kvarkvare takes advantage of the existing chaos in the country and presents himself as a great revolutionary of Bolshevism, giving all the credits of achievements and deeds of others to himself. Very soon Kvarkvare becomes the leader of the people, a very ruthless, merciless dictator, intimidating and insulting his people and thinking just about his material well-being. His rising reaches climax: once a lazy, miserable “Natsarkeka” goes through an astonishing metamorphosis and the reader is about to believe that his cruelty and mercilessness has no limits as the monster of the Bolshevism reaches the peak of cruelty and starts imprisoning innocent peasants into the basement in order to severely punish them. However, the success achieved in this manner always has its end — destiny is inevitable. Soon the truth is revealed and the anti-hero loses all his power and privileges and he is back to his first position of Natsarkeka, the poker of the ashes. So, this is the psycho-type, a model of a Georgian antihero of the Soviet Union, adapting to the unhealthy political and social environment in every possible manner in order to gain power. The author would boldly speak out and criticize the existing order through his personages and play from: “Socialists consider the only truth what they speak” [4, p. 50]; “People are enemies to themselves, if you do not shepherd them, they will fall into the ravine like brainless herds... If you are crafty enough and take the opportunity, they will give you the stick themselves but you should strike in a clever way” [4, p. 87]; “The proletariat does not need a man with a weak heart, does it?! Now tell me, please, do you want the proletariat to be bothered?” [4, p. 88].

This is really interesting and amazing how masterfully the author of the play is sculpturing his character from a weak, miserable person to a powerful, privileged, over-ambitious monster finally drawing him back to where he has started. This way he showed the reader that Kvarkvarism, which in Georgian sounds as an identical term for *medrove*¹ that is the innate disease and ugliness of totalitarianism, only can spread like epidemic in such regime and stops existing as soon as such kind of system ends.

As for Alred Jarry (1873–1907), the creator of the scandalous play *Ubu Roi*, he was a French symbolist writer who later invented Pataphysics, a pseudo-science and philosophy to mock at Metaphysics and natural sciences. He created his play *Ubu Roi* when he was a school-boy to mock his incompetent physics teacher, later developing it into a political satire with the elements of absurd in order to oppose Ubu, the grotesque and monstrous anti-hero, who has all the characteristics that are typical of Kvarkvare along with a physical ugliness (unlike the Georgian personage) both to the French bourgeois and the naturalism and realism of the theater of that time. Whereas Totalitarian regime of Georgia inspired the creation of Kvarkvare's personage, Ubu is the son of the French bourgeoisie society diseased with a number of unhealthy and vicious traits. Ubu is greedy, selfish, liar, coward and ruthless like Kvarkvare but he is more ambitious than him. Whereas Georgian character dreams of a "better" future and enjoys drawing figures in the ashes until one day he has struck of luck, Ubu has a very practical and ambitious plan, which is revealed in the first lines of the play: he is planning to kill the king of Poland including all his family members to overtake the throne. He indeed kills King Venceslav as well as his family and becomes the King of Poland.

The play starts with the word "Merdre!"², which immediately caused shock and anger in the French audience. Ubu acts too mercilessly like Kvarkvare — his methods are very inhuman as the power and privileges, which he won in a dishonest way, leads him to

¹ "Medrove" is a Georgian word which in English may sound as a temporizer, an opportunist, a trimmer (multitrان.ru) and means a person adapting to any socio-political environment for his/her better material well-being, privileges and power (**M. M.**)

² "Merdre" is a French word with an extra "r" that in English sounds like "shit" and that is translated into English either like "shittr" (Barbara Wright's translation) or "pshit" (Patrick Whittaker's translation) (**M. M.**).

the extreme cruelty and brutality, which seems endless and limitless like it is in Georgian anti-hero's case. He starts imprisoning the nobles, the magistrates, financiers and the peasants of the country, putting them into the basement (like Georgian anti-hero of Bolshevism did) in order to put them to death:

Père Ubu. I have the honor to announce
to you that in order to enrich
the kingdom I'm going to have
all the Nobles put to death and
help myself to their property.

NOBLES. Horror! Help, people and soldiers!
To us, people and soldiers!

Père Ubu. Bring me the first Noble, and pass
me the Nobles' hook. Those who
are condemned to death will
be passed down the trap door
and they'll fall into the basement...

(To the 1st Noble.) Who are you, you buffoon?

FIRST NOBLE. Count of Vitepsk.

Père Ubu. What's your income?

FIRST NOBLE. Three million six-dollars.

Père Ubu. Condemned!

(He grabs him with the hook and passes him to the pit)

Père Ubu. Second Noble, who are you?

SECOND NOBLE. Grand Duke of Posen.

Père Ubu. Excellent! Excellent! That's all I want to know.
Down the trap door!

Third Noble, who are you? You've got an ugly mug.

THIRD NOBLE. Duke of Courlande and of the towns of Riga, of Ravel,
and of Mitau.

Père Ubu. Good! Fine! Down the trap door!

A Magistrate: Horrors!

SECOND. Infamy!

THIRD. Shame!

FOURTH. Indignity!

ALL. We object to passing judgment under such conditions.

Père Ubu. All the magistrates down the trap door! (see [2, p. 63–69]).

There is no end to the brutality of Ubu Roi and the reader feels some fear that he will never stop his wrong-doings. However, finally, Ubu is defeated by one of the king's sons, who surprisingly remained alive, and he escapes to France with his wife.

Having written Ubu Roi, Alfred Jarry paved the way for the avant-garde drama and later for the absurd theater as Ubu Roi is the first modern play demonstrating the author's double revolt against the society (Bourgeoisie in Paris in the 19th century determined how people lived, worked, interacted, travelled, and relaxed. Furthermore, entertainment always catered to a bourgeois public.— *M. M.*) which he had to live in as well as the values of the Naturalism of the French theater of that time, set in the strict frames of accuracy (dominant model was the well-made play that meant tradition of technique over content. Realistic theater was supposed to make the audience 'believe' in ways that they had never been asked to before.— *M. M.*). Jarry wrote: "When the curtain rose, I wanted the stage to be before the audience like a mirror... in which the vicious one would see himself with the horns of a bull and the body of a dragon, according to the exaggeration of his vices; and it is not surprising that the public was stupefied at the sight of its inoble reflection which had not yet been completely presented to it" [5, p. 6]. Besides this, with Ubu Roi Jarry did manage to predict beforehand one of the characteristics of the theater of absurd: the tendency of discovering of that occurring in the depths of the mind and then displaying it in the most intense and exaggerated manner. Indeed, after Jarry, theater of absurd contradicts obviousness to hidden psychology. Furthermore, the play created by Jarry's limitless imagination, grotesque of exaggeration, which was characteristic of him, simplicity and plainness of the characterization, a bold social and political satire which is full of chaos and anarchy — started by a human, which he himself has to dissolve — along with new lexical elements incorporated into the text paved the way for a number of plays in absurdist drama. Hence, by creating Ubu Roi's irrational, absurd psycho-type and his monstrous figure that Catulle Mendès called "eternal imbecility, eternal lust, eternal gluttony, the baseness of instinct become tyrannical..." [5, p. 4] Jarry caused such big scandal in the French bourgeoisie society that the play was banned for some period to be acted at the French theatres.

Conclusion. We consider the plays presented in the paper are genial and unique as their authors independently created in absolutely two different environments such a psycho-type in dramaturgy and

literature that can always arise in certain individuals both in totalitarian regime (Kvarkvare Tutaberi) and unhealthy, vicious social models (Ubu Roi). The problem of *medrove* (an individual adapting to any socio-political regime and environment in order to succeed) that the authors presented to the reader through the comedies will be actual forever. Furthermore, not only does the Georgian writer set the problem of the society through his play but he also emphasized the problem of nationality, which might be eventually lead to the demoralization and destruction of the nation. As for Jarry, he does not set this problem in his play because French society is not under such a risk and hazard — here the problem is internal rather than external. Georgian playwright opposed his anti-hero to the system itself. As for Jarry, he created a personage similar to Kvarkvare to mock at both French bourgeois and the values of the naturalistic theater. Last but not least, we believe totalitarian regime can be established not only by the external force but also the society itself, without being forced, can create it through certain social systems — bourgeoisie society was ruled by the code of behavior of pseudo-values and false morality put in strict frames that they created themselves. In any case, both “Kvarkvarism” and “Ubuism”, which are almost identical concepts, can be born in any country and bring an enormous threat to the society.

References. Hugill, Andrew. ‘Pataphysics, A useless guide. The MIT Press. London, England, 2012.

Literature

1. Jarry, A. Ubu Roi, Tran. Barbara Wright. A new directions books / A. Jarry.— N. Y., 1961.
2. Kakabadze, P. Kvarkvare Tutaberi / P. Kakabadze.— Tbilisi, 1936 (კაკაბაძე პ. ყვარყვარე თუთაბერი, თბ.: ფედერაცია, 1936).
3. Kakabadze, P. Dramatic Poetry / P. Kakabadze.— Vol. I.— Tbilisi, 1971. (კაკაბაძე პ. დრამატული პოეზია. ტ. I, თბ.: ხელოვნება, 1971).
4. Pronko, L. C. Avant-garde: the Experimental Theater in France / L. C. Pronko.— University of California Press, 1963.
5. Shattuck, R. The Banquet Years. Revised edition, Random House of Canada Limited / R. Shattuck.— Toronto, 1968.
6. Sturua, R. Theater and Life / R. Sturua.— Tbilisi, 1994 (სტურუა, რ. თეატრი და ცხოვრება, 4, თბ.: 1994).

Межкультурный диалог и коммуникативные ресурсы текста острожского полемиста XVI века

Социокогнитивные параметры острожских полемистов раскрываются в контексте традиций и инноваций Острожского культурно-образовательного центра второй половины XVI века. Для этого основным источником исследования стало полемическое письмо, составленное в 1598 г. автором под псевдонимом Клирик Острожский и напечатанное в Остроге. Это был ответ на письмо епископа Ипатия Потия к князю К. Острожскому с пропозицией поддержать церковную унию.

В тексте Клирика Острожского продолжена традиция создания полемических текстов конца XVI в.: «Послания до латинъ изъ ихъ же книг» (1582) Мотовила, «Ключа царства небесного» (1587) Герасима Смотрицкого, «Книжицы (О единой истин(ъ)ной православной вѣрѣ)» (1588) Василя Суражского (Малюшицкого). Вместе с тем межкультурный диалог, взаимодействие греко-византийской и латинской культурных парадигм в ранний современный период актуализируют использование интертекста, в частности цитирование латиноязычных источников. Развитие диалогических отношений в тексте, употребление отдельных коммуникативно-стилистических приемов дает основания выделять новые требования к текстопостроению, характерному для этого периода и полемического текста в частности. Вместе с тем раскрываются общие и конкретные признаки острожской школы второй половины XVI века и автора полемического ответа, который назвал себя Клириком Острожским.

По наблюдениям Н. Яковенко, «Клирик, как и автор львовского панегирика 1591 г., был достаточно образованным. Ведь «вся Европа», к которой они апеллировали, переместилась на страницы православных текстов, наиболее вероятно, с учебных практик *studia humaniora*» [7, с. 207]. Клирик разворачивает географическое пространство изложения (въ крѣтѣ, зацинтѣ, драици, испанїи, в кримѣ), новый круг интертекста (св. Иероним, Петрарка).

Клирик Острожский использует латиноязычные источники, в частности, св. Иеронима, переводчика Библии. Коммуникативные средства воздействия полемиста направлены на поиски общего пространства для ответа оппоненту: **W(т) повѣдаемъ, з(ъ) ныи(м) ваши(м) еронимомъ, а по нашему герасимо(м).** [гlossa на поле страницы — **Зри Ерони(м) стѣи(й)] и(ж) w(т) много часъ, ко до костела не иначе, вдно ко кролев(ъ)ство кое, вкралоса лако(м)ство, пыха, гордость, згинѣлъ законъ w(т) каплано(в), а виденье w(т) пр(ѡ)рко(в). W(т) повѣдаемъ, с тым(ъ) же стѣимъ еронимомъ, и з(ъ) иншими многими побожного ср(ѡ)ца и оумислѣ лю(д)ми стѣими, которые нарекаючи, а праве кобы вплакиваючи тые часы, которыхъ гордость и пыхѣ в(ъ) црковѣ внесено мвват(ъ) (Отпис, 24).**

Новым для украинского культурного пространства является упоминание писем Франческо Петрарки. Именно к ним апеллирует острожский полемист, выстраивая ряд вопросов к оппоненту: **Пыгаемъ, на кого с плачемъ пишѣчи нарекалъ [гlossa на поле — **Петра(р)ха в(ъ) книг листо(в)] оный вашъ славный писарь, в(ъ) тые слова. и хто (ж) охолодитъ оутисненый свѣтъ(ъ), хто до першого станѣ приведетъ, оутисненное мѣсто. хто превротный вбычан направитъ. хто роспорошоные ввцы згромадитъ. хто пастыри влѣдачіе скараетъ. хто наведе(т), хто ната(г) не(т) до кляубы своен, и не воудет(ъ) же конца своволе(н)ствоу и злостамъ (Отпис, 28–28 об¹).****

Интенция ответа полемического характера мотивирует «засвидетельствованность» слов св. Иеронима и Петрарки.

В тексте прецедентные слова часто представлены без ссылки на источник (они всем известны, традиционно используются, всегда узнаваемы), о их цитировании свидетельствует только употребление метадискурсивного маркера **мовитъ / мови(т): **Свѣтилникъ тѣла мовитъ естъ око (Отпис, 4) Мт. 6:22; всакоє мови(т) древо w(т) ввоцѣ своего познаваетса (Отпис, 15 об.) Мт. 7:17.****

Эпиграфами к полемическому письму стали слова св. Апостола Павла (Первое послание к коринфянам, 2), Григория Богослова, Афанасия Александрийского. В основной части текста паспортизированные цитаты становятся небольшое количество, что определяется спецификой полемического письма. Острожский полемист

¹ Сокращение об. передает оборот страницы.

цитирует Листвичника, Афанасия Великого (Александрийского), Евангелие учительное.

В начале ответа актуализируется евангельская притча о талантах, которую Клирик Острожский интерпретирует для поиска прецедентных аналогий в раскрытии интенции полемического письма: а прїймоу́чи кождый з на(с) таланты, повиненъ естъ в(ъ)давати торжниковмъ, абысмо ш(т)дали его з лнхвою, а не в(ъ) земли молчанїа погреемъ, и з(ъ) онымъ злымъ слбгоу в(ъ) темность кромѣшнюю в(ъ)кинени воуде(м). А закопанье тала(н)тѣ, не ш(д)но то(л)ко само мо(л)чанїе, и о своемъ старанье, а о дрѣгыхъ недба(н)е спсенью. але далеко болше то, хотѣ исправовати што мнїма(н)емъ оумьслѣ своего, але не по воли бжїей, погревши и закопавши свѣтлость дши своен, оумъ, в(ъ) темность своен о собѣ доумы, недоуности и в(ъ)згорды (Отпис, 3 об.–4). Интерпретация этой притчи развернута для аргументации изложения (*не по воли Божїей*), подкрепляется цитированием Василия Великого: где (ко мовитъ великій василей) волю бжїю хто дѣлаеть не ко хочеть бгъ (хотѣ и ма(с)ть до бга маеть, але не з розумомъ) непожитечно его старанье (Отпис, 7 об.). Отметим, что философские взгляды книжников, сформированные под влиянием Острожского культурно-образовательного центра, определяются христианским неоплатонизмом, развивают «идею самореализации человека в земной жизни путем развития заложенных в нем богом талантов» [4, с. 96–97].

Диалогические отношения в этом произведении также связаны со спецификой полемического письма и подчеркиваются в различных его структурных частях: предисловиях к читателю и оппоненту, в собственно письме.

Первым в книге размещено предисловие к читателю, которое вносит понимание трудности задания «Отпису», в котором автору предстояло ответить от имени князя, которому и было адресовано письмо Ипатия Потия: Велико естъ, вѣдованье на чюжомъ закладати фѣдаментѣ небеспече(н)ство. не менша, не свои(м) радити домоу трюдностъ. тымъ болшаа важитисѣ вѣдати и потрафити в(ъ) чїи оумьслѣ смѣлость (Отпис, 2). Основная задача этого предисловия — мобилизовать к ответу каждого, кто присоединится к примеру автора: Повинность онаа, воуд(д)те готови, къ ш(т)вѣтѣ або ш(т)повѣди, кождомѣ пытаючомѣ васѣ, до штозванья (Отпис, 2).

Диалогические отношения с читателем (читателюю $\chi\rho(\tilde{\varsigma})$ тїа(н)скїй (Отпис, 2) раскрыты в формулировании общей позиции («я»+«мы»): са(м) застѣпи(в)ши ѡ(т)повѣдай (Отпис, 3). На читателей рассчитаны различные типы глосс, среди которых отметим рукописные маркеры интерактивного характера: Зри чере(з) злїи ѡчино(к) нюды фар(н)[се] см(р̃)ть хѣѡ сталосе спсїне (Отпис, 13), Зри ѡ ц(р̃)кви (в)осто(ч)но(й) (Отпис, 20 об.), Зри Ёрони(м) стїи(й) (Отпис, 12 об.).

Поскольку Клирик Острожский готовится ответить известному полемисту и епископу, то в предисловии к читателю он мотивирует свой выбор: Не и(ж) вы(м) и ѡ то совѣ привлащалъ, або кгда на(д) силѡ мою было бы што (чого не вижѡ) троѹдного томоу досытъ, (лечъ комоу болшомѡ оумѣтнѣйшемоу около малыхъ речїи працы не зычачи) оучинити мѣлѡ (Отпис, 2 об.).

Клирик полемизирует с оппонентом, который атрибутируется в тексте ѡ(т)че епископе, ѡ(т)че владыка, ѡ(т)че велебный, ѡ(т)че честный, чесный владыка, епископе честный. Приводя контраргументы, автор передает их через ряд вопросов: ѡ ѡ вной згодѣ, в которой вежа вавилон(ъ)скаа бѣдована, ко розумѣешь (Отпис, 6 об.); Што высмо розумѣли ѡ(т)че велебный (Отпис, 21). Особенности полемического построения текста — в способе раскрытия автором контроверсионных позиций: Што рече мѡ епископе честный. зле ли петръ стїи чинилъ, и злы(м) ли оумысло мѡ. признати то моумсимъ, же не зле. добре и добры(м) оумысло(м) (Отпис, 13).

В тексте несколько страниц построено с анафорическим словом ѡ(т)повѣдаемоу (Отпис, 23 об.–24). После этого образуется анафорическая целостность с анафорой пытаемо (Отпис, 24 об.–28 об.). К отдельным высказываниям также представлена глосса на полях — пыта(н)е.

Категорическая достоверность раскрывается в высказываниях, в состав которых входят аппелятивы: хѣ цр̃ю (Отпис, 17 об.), добрыи їсе (28 об.), ва(д)ко ги и творче (Отпис, 31 об.).

Такая совокупность диалогических отношений определяет особенности построения полемического ответа.

По мнению исследователей, коммуникативно-стилистическая реализация плача рассматривается как одна с общих или отличительных характеристик острожской школы и конкретного автора. Приведем пример из «Ключа царства небесного» (1587) Герасима

Смотрицкого: теперь вмѣсто надѣи, радости, и потѣхи, жалостно нарекаетъ и много слѣ(з)но плачетъ, единыхъ. же w(т) нее w(т) стѣпѣють. Дрѣги(х) же о тоѣ не дѣаютъ. и вси вовець на пови(н)ность свою мало паматаю(т), колеблячиса дивными способы оу вѣре еди(н) з дрѣгого во(л)шѣю слабость и (з)горшене верѣчи. Где бы есте во(л)шѣю крѣпость брали, а томѣ са забѣре(н)ю не дивовали (гlossa на поле — Црковѣ свѣтаа матї вѣрнымъ общаа) (Ключ, 9).

Для сопоставления также подаем фрагмент с «Θρηπος»-а Мелетия Смотрицкого (Вильно, 1610): *Niestetyysz mnie nędzney niestetyysz nieszczęsney! Ach ze wszec stron z dobr złupionej, niestetyysz na świecką ciałą mego hańbę zszat zwleczonej, biada mi nieszczęsnemi brzemiony obciążonej. Ręce w okowach, iarzmo na szyi, pęta na nogach, łańcuch na biodrach, miecz nad głową obojętny, woda pod nogami głęboka, ogień po stronach nieugaszony, zewsząd wołania, zewsząd strach, zewsząd prześladowania. Biada w nieścicach y na wsiach, biada w polach y dąbrowach, biada w gorach y przepaściach ziemie.*

Позиция автора как продуцента текста раскрывается с помощью метадискурсивных маркеров, которые определяют делимитацию и способ изложения, наведения примеров: и далее ко исторїа свѣтчи(т), котораа даа продолженьяа опѣцаетса (Отпис, 9 об.); сныи прикладъ оу еу(г)лїи маемш (Отпис, 12 об.); и далее широче о то(м) пише(т) (Отпис, 14 об.). Субъектная позиция автора «манифестируется» в связи с коллективным «мы»: И а то бачю, и всѣ(м) есте вно (Отпис, 20), что рассчитано на достижение персвазийности.

До сих пор остается открытым вопрос о том, кто же действительно был автором «Отпис», брал ли он участие (и какое конкретно) в работе над другими полемическими произведениями, которые вошли в полемическую книгу 1598 г.

В разное время высказывались версии об авторстве полемического письма: автором «Отпису» мог быть клирик Гавриил Дорофеевич, острожский священник и проповедник Игнатий, Иван Борецкий, острожский пресвитер Василий (Суражский), автор «Книжицы (О единой истин(ъ)ной православной вѣрѣ)» (1588), или Христофор Филалет, автор «Апокрисиса», напечатанного вместе с «Отписом» в одном сборнике полемического характера.

По мнению К. Харламповича, авторство «Отпису» не могло принадлежать острожскому пресвитеру Василию Суражскому [6, с. 270–271], который хотя и называл себя «наименшим клири-

комъ», однако не скрывал своего имени в острожской «Книжице (О единой истин(ъ)ной православной вѣрѣ)» (1588). К. Студинский опровергает эту версию, аргументируя, что уже 1596 г. виленский дьякон Василий был пресвитером, что не соответствует статусу молодого автора полемиического ответа. Более того, значительно отличается стилистика сочинений Василия Суражского и Клирика Острожского. К. Харлампович также не подтверждает версию о том, что Клирик Острожский мог быть дидаскалом Авраамом [6, с. 270].

Сторонником коллективного, а не индивидуального псевдонима Клирика был М. С. Грушевский [2].

Иногда Клирику Острожскому приписывали и перевод «Апокрисиса» с польского языка, однако этот псевдоним встречается только в «Отписе». Перу Клирика Острожского приписывается «Исторія в Листрийскомъ, Ферарскомъ або Флорен(ъ)ско(м) синодѣ», которая подается в книге после «Отпису». Вместе с тем отметим, что «Исторія» передается как «давно списаная»: исторійкѣ в(ъ)коротцѣ, але правдиве о съборѣ Флорен(ъ)скомъ давно списанѣю.

По одной из гипотез, изложенной В. Копитаром и поддержанной К. Студинским, Клириком мог быть острожский воспитанник Максим, в постриге Мелетий, сын Герасима Смотрицкого. Впервые эту гипотезу предложил В. Копитар в письме к Д. Зубрицкому 1843 г. К. Студинский развил эту мысль и привел похожие аргументы и стилистические приемы в Клирика Острожского и Герасима Смотрицкого, а также Мелетия Смотрицкого («Тренос»), цитирование ими религиозных и светских источников. М. Соловий [3] тоже отождествлял Смотрицкого с Клириком.

В отличие от них, М. Грушевский [2] связывал общий мотив плача православной церкви в «Треносе» и «Отписе» с влиянием острожской школы, поэтому не отождествлял Клирика с Мелетием Смотрицким.

Сторонники этого взгляда связывали с Мелетием Смотрицким только произведения более позднего, виленского периода — «Тренос» и «Казанья» — и тем самым ставили под сомнение написание этого произведения в острожский период. С. Голубев определял, что «первое, несомненно принадлежащее М. Смотрицкому произведение [1, с. 95], — это «Тренос», который он напечатал в Вильно 1610 г. под псевдонимом Теофил Ортолог. «Руською

мовою» [5, с. 210–229] Мелетий Смотрицкий написал «казанья» (проповедь), напечатанное только лишь в 1620 г.

Мы не опровергаем гипотезу, изложенную и поддержанную исследователями (В. Копитар, К. Студинский, М. Соловий и др.), о том, что Клириком Острожским мог назвать себя Мелетий Смотрицкий, поэтому обращаем внимание на основные даты жизни этого книжника (прежде всего острожский и виленский периоды жизни Смотрицкого).

Одним из основных источников информации о биографии Мелетия Смотрицкого является сочинение Я. Суши «*Vita M. Smotricscii*» (изданное в 1864 г.), на основании которого уточняются важные даты его жизни. По разным версиям, дата рождения Максима, вероятно, относится к 1577–1579 гг. (по мнению К. Харламповича и С. Голубева, которые ссылаются на Я. Сушу, это 1578 г.), а М. Соловий утверждает о 1575 г. или 1576 г. рождения М. Смотрицкого. Именно поэтому он не мог быть учителем трех сыновей князя Острожского, которые, как убеждает С. Голубев, были старшими от Смотрицкого-сына); по другим версиям, дата рождения Максима относится или к 1572 г., или 1568 г.

Сначала он учился в Острожской православной школе, позже — в езуитской Виленской академии (1601–1605 гг.). В Остроге учителями Максима были отец, Герасим Смотрицкий, и Кирилл Лукарис, который после смерти первого ректора (около 1594 г.) возглавил Острожскую школу (со временем Кирилл Лукарис — константинопольский патриарх). Молодой Смотрицкий называл Лукариса своим учителем в «*Paraenesis*».

В Остроге Максим изучал церковнославянский, греческий языки, а также латинский: «во благочестіи и наказаніи книжномъ и грамматичномъ, будучи обученъ славянски, гречески и латински» [1, с. 93]. Без знания латыни он «не мог бы и вступить в виленскую академию» [6, с. 253].

За информацией, представленной Я. Сушей, в 1601 г. князь Острожский направил талантливого спудея продолжать учебу в Виленскую езуитскую коллегию [1, с. 94]. Таким образом, во время выхода книги Мелетий Смотрицкий пребывал в Остроге и, как способный ученик, мог по поручению князя Острожского написать ответ Ипатю Потю.

Изложенные гипотезы могут быть уточнены при дальнейшем изучении, выявлении общего и отличительного в полемиче-

ском дискурсе острожского круга книжников. Личность автора, жанр произведения, особенности полемического дискурса конца XVI века определили своеобразие коммуникативных ресурсов, по которым определяется «создание» текста, а не его «воспроизведение». Часто благодаря этим признакам Клирика называют «новым» человеком в литературном кругу того времени, как и выделяют отдельные признаки стиля письма автора.

Литература

1. Голубев, С. Т. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники (Опыт исторического исследования) : в 2 т. / С. Т. Голубев.— Киев, 1883.— Т. 1.— XII.
2. Грушевський, М. Історія української літератури в 6 т. / упоряд. О. В. Дідух ; приміт. С. К. Росовецького.— Киев, 1995.— Т. 5. Кн. 2.
3. Соловій, М. о. Мелетій Смотрицький як письменник / М. Соловій.— Рим-Торонто, 1977.— Ч. 1.
4. Стратій, Я. Клірик Острозький / Я. Стратій // Філософська думка в Україні : бібліографічний словник.— Киев, 2002.— С. 96–97.
5. Фрік, Д. А. Мелетій Смотрицький і руське мовне питання / Д. Фрік // ЗНТШ.— Т. ССХХІV. Праці філологічної секції.— Львів, 1992.— С. 210–229.
6. Харлампович, К. В. Западнорусские православные школы XVI и начала XVII в., отношение их к инославным, религиозное обучение в них и заслуги их в деле защиты православной веры и церкви / К. Харлампович.— Казань : тип. Имп. Университета, 1898.
7. Яковенко, Н. М. Дзеркала ідентичності. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI — початку XVIII століття / Н. М. Яковенко.— Киев, 2012.

Условные сокращения названий источников

Ключ — Смотрицький Герасим. **Ключъ** цр(с̣)тва небесного.— Острог, 1587.— Ст.— др. ЦНБВ, Ш. Кир. 654.

Отпис — **W(т)писъ**. на листъ, в **Бозѣ** велевного, **w(т)ца** **Ипатіа** **Володиме(р)ского** і **Берестейского** еп(с̣)па. До **снехсвецонного** кн̄жати **Косте(н)тина**, **Wстро(з)ского**, воеводы киевского **Чере(з)** вдного **на-** **меншого** клирика, цркви **Wстро(з)скон**, в **то(м)** же рокѣ **w(т)писаний**, Острог, 1598.— Ст.— др. ЦНБВ, Ш. Кир. 824.— С. 414–477.

Редупликация в русском языке: формы и функции

Эпоху, в которую мы живем, как известно, принято называть эпохой глобализации. Иными словами, эпохой, когда процесс экономической, политической, социальной, а также культурной интеграции и унификации можно наблюдать практически повсеместно. Вероятно, именно поэтому вопросы межкультурной коммуникации являются на сегодняшний день одними из наиболее актуальных.

На службе у их решения стоит целый ряд научных дисциплин: это и культурология, и социология, и политология, и психология, и, наконец, лингвистика. Особое внимание этим проблемам уделяется теми областями лингвистической науки, которые занимаются прикладным описанием языков с целью их преподавания инофону, а также лингводидактикой, так как в этих случаях вопрос о столкновении двух культур, получивших свое отражение в системах языков, двух языковых картин мира, является чрезвычайно важным. Поэтому сказанное относится и к ряду теоретических и практических дисциплин, которые традиционно называются «Русский язык как иностранный» [3, с. 5].

В рамках этой дисциплины решаются вопросы как адекватного описания языка, так и его преподавания. При этом особенности межкультурной коммуникации учитываются в обоих случаях. Так, при описании языка как системы особое внимание уделяется тем её участкам, которые могут представлять особую трудность для иностранных учащихся. При преподавании же выбирается наиболее эффективный подход, манера общения, способ подачи материала, которые не будут одинаковы для разных национальностей в силу культурных и психологических особенностей их представителей.

Ядром лингводидактической модели языка является функционально-коммуникативная грамматика (далее — ФКГ), предназначенная для обучения русскому языку нерусских. ФКГ опирается на достижения формально-описательной грамматики, однако во многом и противопоставлена ей. В компетенцию ФКГ входит более широкий круг лингвистических явлений, поскольку практика преподавания русского языка как иностранного требовала обра-

щения исследователей и к тем областям языка, которые традиционно считались периферийными [4, с. 72].

Функционально-коммуникативная грамматика как «грамматика речи» находится в процессе активного становления. Развиваться ей помогает практика преподавания русского языка как иностранного. Поэтому часто бывает так, что увидеть что-то новое в языке помогают именно замечания и вопросы со стороны представителей других культур. Указанное ими оказывается совершенно неисследованным и представляет собой абсолютную лакуну в рамках теории русского языка. Одной из таких «находок» оказалось явление русской редупликации.

Редупликацией (от латинского слова *reduplication* — ‘повтор’) называют широкий круг лингвистических явлений, которые в целом характеризуются повторением, чаще — удвоением, какой-либо единицы языка (фонемы, слога, морфемы, слова). Подобного рода повторы встречаются во многих языковых системах, что позволяет называть редупликацию универсальным явлением.

До настоящего времени изучение редупликации преимущественно базировалось на материале дальнеродственных языков. Сравнительно подробно изучена редупликация в ряде африканских языков, в языках Юго-Восточной Азии, в некоторой степени — в европейских языках. Редупликация в русском языке, как правило, считается периферийным явлением. Ей уделяется всего пара страниц в общих трудах — приводится лишь дефиниция и несколько примеров.

Однако в нашей живой речи, как устной, так и письменной, редупликация представлена крайне широко, например: *эле-эле, чуть-чуть, едва-едва, очень-очень* и т.д. Более того, по нашим наблюдениям, роль данного явления в современном языке только увеличивается. В результате редупликации возникают словоформы, которые раньше трудно было себе представить: *мужчина-мужчина, любовь-любовь* и пр. Приведённые в качестве примера редупликаты были встречены в следующих предложениях-высказываниях. *Алексей прям **мужчина-мужчина**: и к женщинам уважительно относится, и поможет всегда, и дверь придержит. Они всё время вместе проводят, за ручку гуляют, фотографии красивые выкладывают — прям **любовь-любовь**.*

Частое употребление редупликации в русской речи не остаётся незамеченным и иностранными учащимися. Так, на занятиях

РКИ с корейскими учащимися, приехавшими в Россию в качестве руководителей международной компании, нередко были замечания о том, что от своих подчиненных они часто слышат повторы *да-да, сейчас-сейчас, конечно-конечно* как ответные реплики на просьбу выполнить то или иное поручение, но никогда не *да, сейчас, конечно*. Поэтому всё чаще со стороны иноязычной аудитории возникают вопросы: что значит удвоенное слово и когда его употреблять? Поиск ответа на них породил интерес к изучению русской редупликации как языкового механизма, а спрос учащихся на данное явление заставил обратиться к поиску способов его презентации.

Редупликация в русском языке представлена двумя основными формами: синонимической и формальной. Синонимическая редупликация заключается в повторе смысла слова при разной форме его выражения (*жили-были, любо-дорого*) и встречается преимущественно в фольклорных произведениях или в текстах с элементами фольклорной стилизации. Формальная редупликация представляет собой повтор как содержания, так и формы (*много-много, добрый-предобрый*) и употребляется как в устной, так и в письменной речи ежедневного общения. В данном докладе мы будем преимущественно обращаться к формальной редупликации как наиболее значимой в коммуникативном аспекте.

Одной из наиболее распространённых функций русской редупликации является образование новых слов. Это признавалось и признаётся многими исследователями, однако семантика полученных в ходе редупликации единиц по сравнению с их исходным вариантом описывалась, как правило, в довольно общих чертах и чаще всего получала толкование, которое можно свести к следующему: увеличение степени признака предмета или действия.

Традиционно считается, что редупликат может быть заменён соответствующей неударенной единицей с наречием степени типа *очень* (*большой-большой = очень большой, быстро-быстро = очень быстро, высоко-высоко = очень высоко*). Это, безусловно, является верным, но не единственным ответом на вопрос о семантике редупликата (то есть единицы, являющейся результатом редупликации) по сравнению с редупликантом (исходной единицей). Во-первых, на это указывает возможность удвоения слов, не выражающих какой-либо признак вообще (девочка, кофе) и, соответственно, не имеющих значения усиления при их повторе

(девочка-девочка, кофе-кофе). Во-вторых, существует целый ряд примеров, в которых о степени признака говорить не приходится, однако возможность редупликации есть. Ср.: *Он едва дышал. — Он едва-едва дышал.* — Но не отмечено: *Он очень едва дышал; Он только пришёл. — Он только-только пришёл.* — Но не отмечено: *Он очень только пришёл.* В данных примерах редупликат не может быть заменён соответствующей исходной единицей с наречием очень в силу неграмматичности высказывания, а значит, и употреблён он не для интенсификации признака. Здесь речь идёт скорее о том, что подразумевается именно то, что говорится, а не что-то похожее на это. Ср.: *Он едва-едва дышал. — Он действительно, без преувеличений едва дышал; Он только-только пришёл. — Он действительно только пришёл.* То же значение можно наблюдать в следующих примерах. *А вот это уже кофе-кофе! (Это настоящий кофе!); В деревне продают молоко-молоко, не то что в городских магазинах! (В деревне продают настоящее молоко, а в городах — нет).* При этом высказывание чаще всего интонационно оформляется как ИК-2, а слово-редупликат содержит интонационный центр.

Кроме того, во многих случаях редупликатами может выражаться идея подобия. Ср.: *В этом костюме он прям француз-француз! (В этом костюме он похож на настоящего француза); Наш Димка певец-певец! (Наш Димка поет хорошо, как настоящий певец, но при этом не занимается этим профессионально.); Ты с детьми так хорошо играешь, прям отец-отец. (Ты хорошо играешь с детьми, проявляя некоторые отцовские качества, но не будучи отцом.).* При этом в большинстве случаев высказывание интонационно оформляется как ИК-5, а слово-редупликат содержит оба её интонационных центра.

В вопросительных предложениях те же редупликаты могут выражать идею истинности. Слово-редупликат при этом содержит интонационный центр ИК-5. *И что, / он прям француз-француз? (Он действительно француз по национальности?); Димка прям певец-певец? (Димка – профессиональный певец?); И что, / он прям твой отец-отец? (Он твой родной отец?).*

Применимо же к процессам редупликации, как правило, несёт идею длительности с оттенком безрезультатности. Ср.: *Работал-работал, руки всегда в мозолях, но все как сквозь пальцы просыпалось, исчезло. (Долго, много работал, но безрезультатно.); Где*

вам понять такие тонкости устава, учишь-учишь дураков. (Долго учишь, а понимание не приходит). **Смотрел-смотрел** на глобус, да так и не выбрал. (Долго смотрел, но не выбрал, не купил.)¹

Таким образом, для определения семантики редупликата можно предложить следующую формулу. Редупликация может выражать в широком смысле идею количества и идею неколичества. Идея количества для качеств, которым свойственна градуальность, реализуется как идея степени признака предмета или действия, для процессов — как длительность с оттенком безрезультатности. Идея неколичества заключается в идее подобия или истинности, которая реализуется в признаках, которым не свойственна градуальность, и в предметах. Обобщим сказанное в схеме (см. схему 1).

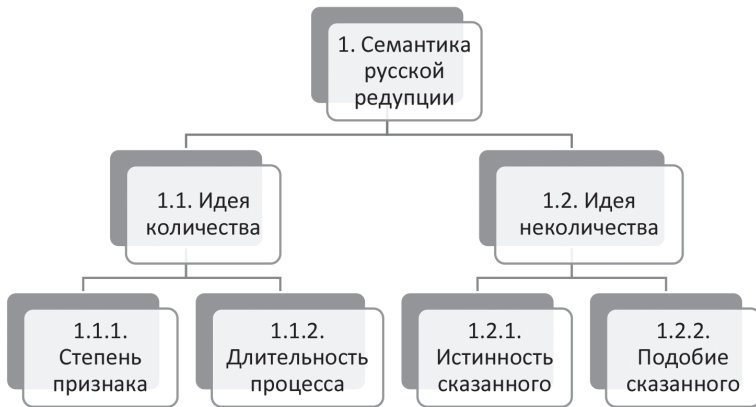


Схема 1. Система семантики русской редупликации

Данные замечания могут оказаться полезными как для теории русского языка, так и для практики его преподавания, формируя основу для создания комплекса упражнений и заданий, направленных на знакомство с русской редупликацией инофонов.

Литература

1. Брызгунова, Е. А. Звуки и интонация русской речи / Е. А. Брызгунова. — М., 1977.

¹ Обозначение интонационного оформления высказываний произведено в соответствии с концепцией Е. А. Брызгуновой [1].

2. Всеволодова, М. В. Основания практической функционально-коммуникативной грамматики русского языка / М. В. Всеволодова // Языковая системность при коммуникативном обучении. — М., 1988.

3. Гудков, Д. Б. Межкультурная коммуникация. Лекционный курс для студентов РКИ / Д. Б. Гудков. — М., 2000.

4. Панков, Ф. И. Функционально-коммуникативная грамматика и русская языковая картина мира / Ф. И. Панков // Мир русского слова. — 2013. — № 2. — С. 72–80.

Д. О. Половец

Минск, Белорусский государственный университет

Вильнюс в «Сказках старого Вильнюса» Макса Фрая¹

«Сказки старого Вильнюса» (далее — «Сказки...») Макса Фрая (известно, что под настоящим псевдонимом «кроется» Светлана Мартынчик, живущая в настоящее время в городе Вильнюсе) — фантастические рассказы, представленные — до сих пор² — в трех томах [1–3], изданные в 2014 г. Вот что в аннотации про них пишет сам автор: «В центре города Вильнюса ровно сто восемь улиц. И если ходить по ним достаточно долго, то есть почти каждый день на протяжении нескольких лет, на некоторых улицах можно стать свидетелем удивительных историй. А на некоторых — даже их участником. В подобных случаях, я знаю, обычно говорят — дескать, такие истории могли, конечно же, произойти где угодно. Но мы этого утверждать не станем — зачем же людей обманывать? Нет уж, эти истории могли случиться **только у нас в Вильнюсе**. И только гуляя по улицам здешнего Старого города, можно было их сперва услышать, а потом записать (выделено нами. — *Д. П.*)» [1, с. 4].

Первый том состоит из двадцати четырех историй, во второй том, как и в третий, вошла двадцать одна. Отметим, что название каждой истории-сказки имеет особенности: оно состоит из назва-

¹ Настоящая работа выполнена в рамках стажировки автора в Литовском педагогическом университете (Lithuanian University of Educational Sciences) по гранту на проведение научного исследования от образовательного фонда Education Exchanges Support Foundation (октябрь — декабрь 2014 г.).

² По этому поводу в аннотации к третьему тому автор указывает, что «это уже третий том “Сказок старого Вильнюса”. И много еще впереди» [3, с. 4].

ния улицы и непосредственно своего собственного (под)названия. Например, «Улица Даукшос (M. Daukšos g.). Черные и красные, желтые и синие» [1], «Улица Палангос (Palangos g.). Например, позавчера» [2], или «Улица Аушрос Варту (Aušros Vartų g.). После того, как все...» [3] и т.д.

Это «**только у нас в Вильнюсе**» делают эти сказки — нет, не особенно литовскими — а именно вильнюсскими, напитанными духом, причудами, энергией и запахами этого города.

Как вспоминает рассказчик сказки «Улица Басанавичяус (J. Basanavičiaus g.). Шесть комнат» [1], «город оказался невелик <...> и неожиданно обаятелен» [1, с. 28]. Герой бродил по Старому городу, разглядывал дома, смотрел, запоминал. Он «думал — кому, как не мне, разгадать тайну обаяния этого города, вывести формулу его неброской, неочевидной, дурманящей кровь красоты? Но быстро понял: это никому, никогда не удастся» [1, с. 30]. Вильнюс, который представляет собой город-сказку сам по себе, приглянулся герою почти сразу же, станет в дальнейшем его Домом.

Героиня сказки «Улица Якшто (A. Jakšto g.). Драконов огонь» [2] открывала для себя Вильнюс по-другому. Ее первоначальное восприятие города оказалось не таким, каковым она себе представляла. Ее муж Димыч до переезда в Вильнюс рассказывал о «городе, стоящем среди лесов, в трехстах километрах от Балтийского моря <...>. Съездил туда на несколько дней в начале мая, и в его подробном отчете фигурировали черепичные, ясен пень, крыши, сладкая кипень цветущих садов, сияющие купола храмов, темное золото речных вод, туманы, струящиеся с вершин окрестных холмов, старинные ворота, волшебные дубравы, колокольные трели, островерхие башенки» [2, с. 459]. Димыч почувствовал, что попал в другую, волшебную страну. Он впервые жил в городе, где ему все нравилось и ничего не раздражало. Димыч чувствовал себя просто потрясающе. Однако его жена приехала позже и у нее отношения с городом не сложились. «Старый центр оказался довольно красив, но запущен, местами — до полного безобразия <...>. Совершенно не понимала, что он нашел в унылом провинциальном городке, который даже по сравнению с соседней Ригой выглядел совершенно непрезентабельно» [2, с. 462–464]. По вечерам муж, придя с работы, рассказывал ей истории о парящих над Вильнюсом воздушных змеях, разноцветных фонарях во дворах, молочно-белом тумане. Героиня же все равно продолжала видеть город только своими

глазами: «Кряжистые мордатые тетки в разноцветных пуховиках, коротко стриженные юноши, разгуливающие по центральному проспекту в спортивных костюмах, алкаши, копошащиеся в мусорных баках — и не в каких-нибудь неблагополучных спальных районах, а в самом центре Старого города <...>. Поддатые торговки на цветочном рынке рядом с домом — у таких и картошку-то покупать не захочется. Но хуже всего — кошмарные дешевые пивные, заполонившие город, буквально в каждом квартале хоть одна да найдется» [2, с. 465]. Героиня не понимала, зачем они с мужем переехали жить в этот «задрипанный городок». С каждым днем неприятных людей на улицах становилось все больше и больше. Апофеозом явилась следующая сцена, когда Димыч попросил жену купить в аптеке таблетки от головной боли: «Тщедушный мужичок неопределенно помятого возраста — от тридцати до шестидесяти — что-то еще лопотал, пытался взять под локоток, совал в лицо пластиковый стакан с пивом, добродушно предлагая отхлебнуть <...>. — Да оставь поню в покое, — вмешался один из его приятелей, такой же коренастый и лысоватый. — Не видишь, из аптеки вышла, гондонов прикупила, к хахалю спешит. Заржали» [2, с. 470]. После вышеописанной сцены у героини случилась истерика. Вечером Димыч уговаривает жену совершить променад. Выйдя на улицу, она услышала, что в городе звонили колокола. Героиня впервые замечает давно раскрашенную дверь подъезда соседнего дома, увидела и синих бумажных птиц на дереве, керамического ангела на перилах балкона. Вместо забегаловки находится отличный ресторан. Героиня нашла в себе внутренние резервы посмотреть на город другими глазами, а он, раскрывшись по-иному, в свою очередь, преобразил ее внутреннее пространство.

Вильнюс в «Сказках...» предстает и как город-сон, который все еще снится древнему князю Гедиминасу: «И вот какой прекрасный город приснился князю, — заключает дед из сказки “Улица Кривю (Krivis g.). Халва в шоколаде” [1] — сделав широкий жест рукой <...>. Другого такого города-сна на всем белом свете больше не осталось» [1, с. 194–195]. Вильнюс для Люси из вышеупомянутой сказки «навсегда стал <...> суммой множества разных городов, по большей части удивительных. К примеру, в одном из них по вечерам загорались электрические фонари, в другом люди до сих пор ходили по улицам с горящими факелами, в третьем выращивали специальную породу ночных собак-поводырей <...>»,

в четвертом над городом летали воздушные змеи из светящейся бумаги, жители пятого покупали в аптекарских лавках очки с волшебными стеклами» [1, с. 191]. Вполне естественно, что у Люси в голове «превосходно уживались десятки **одновременно сосуществующих Вильнюсов**, почти не пересекающихся, но каким-то удивительным образом сливающихся в один многомерный город; большинство виленчан даже не подозревали и близости иных пространств [выделено нами.— Д. П.]» [1, с. 192].

А вот таким Вильнюс предстает в сказке «Переулоч Пасажо (Pasažo skg.). Черный Ветер» [2]: «Город взорвался вишневым и сиреневым цветом, укрылся пыльным зеленым бархатом лета, успокоился, согрелся, потускнел» [2, с. 173]. Такой (в этой же сказке) является литовская столица весной: «на всех углах открыто целовались пьяные от солнца парочки <...>, застрявшие в пробках водители фальшиво подпевали дорогим стереосистемам, солидные мужчины на ходу расстегивали пальто, осторожно разминая отвыкшие от улыбок рты, длинноногие старшеклассницы зябко ежились в куцых курточках из “Зары”, неловко заигрывали с мальчишками, возбужденными, взъерошенными и храбрыми, как оголодавшие воробьи. У тех и других были отчаянные глаза, нежные обветренные губы и тонкие детские шеи» [2, с. 181–182]. Вильнюс в настоящем описании предстает живым организмом, возрождающимся после зимней спячки.

Два приятеля из сказки «Улица Исландийос (Islandijos g.). За черной-черной стеной» [3] вообще «пишут» свой черновик о Вильнюсе: «Пять лет назад посреди января в городе расцветут каштаны. И анютины глазки в вазонах под тающим снегом» [3, с. 169]. Герой сказки по имени Нёхиси представляет зимние грозы, он бы «раскрашивал блестящей золотой краской самые ветхие двери подъездов, прятал подарки в пустых цветочных горшках, менял булыжники мостовой на круглые зеркала» [3, с. 170]. Таким представляется Вильнюс героям вышеупомянутой сказки.

Отметим, что столица современной Литовской Республики — не мертвый и статичный город; он постоянно разный, что и доказывают рассказчик и Тони из сказки «Улица Ашмянос (Ašmenos g.). На сдачу» [1]. Два чудаковатых приятеля рисуют на асфальте и рассуждают о карте города, которая каждый день появляется на стене, но ночью дождь смывает рисунок. «Поэтому по утрам приходит дежурный художник и рисует новую карту. Он, конечно, не

очень-то помнит, что было на вчерашнем рисунке, да и не старается вспомнить, а просто чертит как бог на душу положит. Но туристы все равно могут ей пользоваться: пока художник рисует новую карту, город меняется в полном соответствии с ней» [1, с. 10–12].

В связи с идеей о меняющейся карте города из сказки М. Фрая «Улица Ашмянос (Ašmenos g.). На сдачу» [1] любопытно упомянуть и о родившейся в голове у бездомной собаки карты запахов Вильнюса в романе литовского прозаика, драматурга и публициста Р. Гавелиса (R. Gavelis, 1950–2002) «Вильнюсский покер» (“Vilnius Poker”, 1979–1987) [4]. Вот что по этому поводу «думает» собака: «Запахи Вильнюса образуются слоями: прикладывая усилия, вы можете вынюхать даже самые старые, даже те, которые уже растворились в глубине веков. Древние запахи нельзя выветрить; казалось бы, что вонь бензина должна бы перебить все, но нет, вы принюхиваетесь и принюхиваетесь, затем нюхаете тщательно, и, наконец, понимаете, что перекресток Старого города пахнет старой кровью и закоренелой ненавистью, еврейской любовью и польской честью» [4]¹. Более того, собака улавливает, что даже самое новое здание, построенное, например, на месте особняка, распространяет огромное количество запахов, как своих собственных, так и предшественников. В мире городских ароматов древние особняки представляются более подлинными, чем новые здания. Время никак не связано с запахами города.

Так в голове у бездомного пса рождается карта запахов Вильнюса, однако, не статичная, а подвижная и гетерогенная: «А затем я вдруг обнаружил, что город меняет свой запах. <...>. Оказалось, что палитра запахов города нестабильна. Его запахи играли в непонятную мне игру. <...>. Существует <...> знакомая **карта запахов города**. <...>. Она может изменяться и расширяться, возвращаясь снова и снова к своему исходному состоянию (выделено нами. — *Д. П.*)» [4].

В Вильнюсе нестабильно не только пространство, но и время как таковое. Так, рассказчик сказки «Улица Палангос (Palangos g.). Например, позавчера» [2], лег спать в субботу первого сентября, а проснулся в субботу четырнадцатого июля. После субботы четырнадцатого июля наступил вторник пятого июня, а «шестое августа поставило рекорд, наступив трижды в течение одной недели» [2, с. 141].

¹ Перевод англоязычных цитат из романа Р. Гавелиса «Вильнюсский покер» здесь и далее наш. — *Д. П.*

Однако, как указывает рассказчик сказки «Улица Антоколскё (M. Antoloskio g.). Шесть чуд» [2], Вильнюсу «вообще все к лицу» [2, с. 14]. И действительно, лестница в небо, мост между землей и небом, снег в июле, команда иллюстраторов заката, Черный Ветер, красные, желтые и синие голуби, прозрачные птицы свэллу, блуждающие зеркала, люди, танцующие синий, красный, белый, желтый и другие цвета и прочее — все это, кажется, имманентные черты города, который «не построен на месте вырубленного леса, как прочие человеческие поселения, а пророс сквозь лес, почти его не потревожив» [2, с. 88]. Тем не менее, как отмечает рассказчик Стас из сказки «Улица Соду (Sodu g.). Самый страшный страх» [2], «трамвай — единственное, чего не хватает этому городу для полного совершенства. А, ну еще и моря» [2, с. 340–341].

Иногда Вильнюс становится предметом переживаний и волнений. Так, в сказке «Улица Соду (Sodu g.). Самый страшный страх» [2] рассказчик беспокоится, понравится ли его сестре, приезжающей в гости, Вильнюс: «Скажет, что он слишком маленький? Слишком тихий? Безднадежно провинциальный? С другой стороны, до сих пор обаяние этого города действовало на всех его гостей» [2, с. 335]. Примечательно, что сестра Стася — по приезду — заявляет: «Боже, Стас, в каком же прекрасном городе ты поселился, хитрюга! Всегда знала, что у тебя губа не дура. Захапал себе самый удивительный город на земле, знай наших» [2, с. 334]. Воображение Стаси таково, что она в Вильнюсе видит и синюю черепицу на крышах, красный дом с росписью из живых русалок, речные кафе на плотках. Оказывается, в городе еще есть улица Синих Звезд, улица Лисьих Лап, улица Сиреневых Дев, Вчерашняя улица, площадь Трех Ветров, где продают грушевый сидр, яблочный сыр, пчелиный хлеб. На этой площади установлены зеркала, которые изменяют возраст. Самое интересное, что по всему городу находятся зеркальные тенты, причем «под таким тентом сесть надо, чтобы заметить. Снаружи обычные полосатые, а снизу обшиты осколками зеркал» [2, с. 344]. Стася отмечает, что все «сделано очень аккуратно, никаких швов. И каждый задравший голову посетитель может любоваться своим многократно повторенным отражением. Потрясающий эффект. Глаз не отвести» [2, с. 344].

Однако иногда литовская столица — это еще город домовых духов, а именно линчетто (сказка «Улица Вильняус (Vilniaus g.). Оставайтесь с нами» [2]). Линчетто — маленькие итальянские до-

мовые, которые проникают в дом через замочные скважины. Вот с каким чувством юмора описывает рассказчик способ избавления от этих существ: «Самый простой и надежный способ избавиться от линчетто — встать с постели, включить свет, приготовить бутерброд с сыром и сесть на ночной горшок, специально поставленный в дальнем углу комнаты. В такой позиции следует съесть бутерброд и сказать вслух: “Чтоб ты провалился! Я ем хлеб с сыром, а линчетто пусть провалится!”» [2, с. 55]. Согласно автору данного «заклинания», линчетто должен исчезнуть, чтобы никогда не возвратиться.

Итак, Вильнюс в «Сказках...» представляется магическим, волшебным и теплым местом; «даже тому, кто прибыл в Вильнюс утром текущего дня, вдруг начинает казаться, что вон за той деревянной дверью без номера — дом его детства, или съемная квартира студенческой юности, или, к примеру, бывшая бабкина квартира, куда приезжал каждое лето на каникулы, пока были живы старики <...>. Некоторые любопытные смельчаки все же решаются задержаться и даже постучать в бывшую свою дверь [выделено автором. — *Д. П.*]» [2, с. 115–116].

Литература

1. Фрай, М. Сказки старого Вильнюса : рассказы / М. Фрай. — СПб., 2014. — Том 1.
2. Фрай, М. Сказки старого Вильнюса : рассказы / М. Фрай. — СПб., 2014. — Том 2.
3. Фрай, М. Сказки старого Вильнюса : рассказы / М. Фрай. — СПб., 2014. — Том 3.
4. Gavelis, R. Vilnius Poker (Kindle Edition).

С. Б. Потемкин

Москва, Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова

Корпус фольклорных текстов в аспекте межкультурных коммуникаций (на примере сборника сказок А. Н. Афанасьева)

Сказки как часть фольклора являются, возможно, самой устойчивой формой сохранения культурной традиции народа. В отличие от подавляющей части достижений ушедших цивили-

заций — мифов, утративших силу законов, моральных принципов и технических приспособлений, сказки дошли до нас практически в первоначальном виде. Исследование такого уникального явления, как сказка, приводит к важным для нашего современника выводам о значимости ее культурного влияния.

Сказки, собранные выдающимся русским фольклористом Александром Николаевичем Афанасьевым, — удивительное и уникальное явление в русской литературе и шире — в русской культуре. «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!» — эти слова Пушкина как нельзя лучше подходят для характеристики собрания сказок Афанасьева. Из глубин веков течет сквозь них опыт и мудрость народа. Знаменитый сборник Александра Николаевича Афанасьева (1826–1871) отвечал потребностям образованного общества прикоснуться к подлинному народному духу, народной культуре после засилья западных влияний в XVIII — начале XIX вв. Сборник «Народные русские сказки» принес ему мировую славу. Всего для издания было отобрано свыше 600 текстов. По своим научным качествам издание Афанасьева далеко превосходит издание братьев Grimm. Афанасьев не позволял себе никаких переделок, шлифовок и литературных обработок, каковые производили братья Grimm. Афанасьев включил в свое издание варианты, чего не делали братья Grimm. Последнее полное издание Сказок вышло в 1984 году. По этому изданию создан электронный ресурс [9], на основе которого составляется корпус фольклорных текстов.

Подготовка фольклорного корпуса

Работа со сборником включала несколько этапов, как чисто технических, так и требующих привлечения специалистов-филологов или студентов, уже прошедших определенную филологическую подготовку. Таковыми являются студенты, закончившие второй курс и выполняющие летнюю компьютерную практику в лаборатории обеспеченного компьютером обучения филологического факультета МГУ.

Вначале каждая сказка была переписана с упомянутого сайта в отдельный файл в формате UTF8 для сохранения разметки (знаки ударения и пр.). Затем текст сказки был разбит на отдельные словоформы с отделением знаков препинания. Были выделены последовательности, оканчивающиеся на знаки «точка», «вопросительный» и «восклицательный знак», а также «двоеточие» и «точка с запятой». Был проведен морфологический анализ каждой сло-

воформы, включая лемматизацию, определение части речи и ее характеристик (род, число, падеж для существительных и прилагательных, неличных форм глаголов, время, число, род для глаголов в личной форме и пр.) Для предлога указывается набор падежей существительного, которым предлог может управлять. Произведен частичный синтаксический анализ, включая согласование существительное — прилагательное, предлог — существительное, глагол — существительное и пр. Также выполнено частичное разрешение референции с расстановкой указателей от местоимения к соответствующему имени. Эта техническая работа выполнялась в автоматическом или полуавтоматическом режиме с использованием словаря словоформ на основе словаря А. А. Зализняка [5].

Несловарные формы

Многие архаичные, диалектные, иноязычные (в основном белорусские и украинские) слова, не найденные в словаре Зализняка, были выделены в отдельный список, насчитывающий около 4000 словоформ. Этот список с привязкой каждой словоформы к сказке, где она встречается, давался студентам для обработки. Студент получал для обработки часть списка объемом около 50 слов, всего было роздано 84 файла. Пример списка приводится ниже в таблице 1.

Таблица 1

№ словоформы	Словоформа	№№ сказок
3659	грешон	1,
3411	ясни	10,11,
...		

Для каждой словоформы требовалось составить словарную статью, содержащую следующие пункты:

№ словоформы (напр., 3659 для слова «грешон»); саму словоформу (напр., «грешон»); № сказки (напр., 1); лемма (напр., «грешной») — с указанием источника, а именно № словаря из Списка рекомендованных словарей [6] (напр., 11, так как лемма взята из Национального корпуса русского языка (НКРЯ) [7]; грамматические признаки в нотации НКРЯ (напр., прил., м., ед., кратк.) — с указанием источника; толкование — с указанием источника

(словаря). Толкование должно относиться только к той семантике лексемы, которая подразумевается в тексте сказки; полную словоизменительную парадигму.

После получения задания студент скачивал архив сказок Афанасьева [8]. Далее следовало найти искомую словоформу в тексте соответствующей сказки, напр. словоформа «грешон» встречается в сказке № 1 в следующем контексте: «... у тебя семьдесят жен, ты завсегда грешон.» Из контекста сказки можно определить часть речи и грамматические признаки рассматриваемого слова. В данном случае это краткое прилагательное, мужской род, ед. число, лемма: грешной / грешный. Затем в Списке рекомендуемых словарей и корпусов проводился поиск подтверждения или опровержения гипотезы. В данном случае соответствующая словоформа есть в НКРЯ в аналогичном контексте: «Но в этом разе я очень **грешон!**» Там же приводится лемма и грамматические признаки словоформы: прил., м., ед., кратк.

Довольно часто в НКРЯ встречаются **явные ошибки**, напр. для слова № 3467 Ишла, которое встретилось в сказке в контексте: «Ишла лисичка-сестричка по дорожке, Несла скалочку...» НКРЯ приводит следующий контекст:

«Так я прожил до девятнадцати лет и был здоров столь ужасно, что со мною стали обмороки, и кровь носом *ишла*.»

В обоих случаях слово «*ишла*» является глаголом. Однако в НКРЯ это слово характеризуется следующим образом сущ., неод., ж., ед., им., т.е. часть речи неверно определена как существительное. В этом случае студент сообщал об ошибке в НКРЯ и не копировал данную вкладку в свою словарную статью. Затем составлялась словоизменительная парадигма и давалась дефиниция слова. Таким же образом обрабатывались все слова из списка. Результат работы, помимо чисто практического интереса, — помощь в составлении фольклорного корпуса — оказался полезным для профессиональной подготовки студентов-филологов, что отражено в их отчетах о практике.

Указатели фольклорных сюжетов

Структурирование обширного материала, собранного фольклористами за многие годы полевых работ, настоятельно необходимо не только для решения внутренних потребностей фольклористики, но и для популяризации этого материала. Важнейшую роль в таком структурировании играют Указатели сказочных сюжетов — факти-

чески, это тезаурусы народных представлений о человеке и окружающем мире. Задача составления фольклорного корпуса не может считаться окончательно решенной, несмотря на наличие широко известных и успешно применяемых указателей сказочных сюжетов. Остается потребность в методах автоматического или полуавтоматического, с участием исследователя, составления классификации, онтологии, таксономии исходного материала.

Фольклорные сюжеты обычно классифицируются по системе, введенной финским исследователем А. Аарне [14]. По этой системе составлены указатели фольклора разных народов, что автоматически вводит в широкий научный контекст вновь собранный или восстановленный по письменным источникам первичный материал. Система А. Аарне относит каждую «сказку» к определенному сюжету, без вычленения в ней составляющих сюжетных ходов и обобщения персонажей — если в сказке говорится о черте, его ролевая привязка не может быть заменена на, скажем, колдуна, хотя функции этих персонажей в целом будут совпадать. Каталог А. Аарне получил всемирное распространение и вошел в международную науку. Он был переведен на многие европейские языки. На русский язык его перевел Н. П. Андреев [1], который при переводе обнаружил, что большое количество русских сказок в нем не предусмотрено, что вызвало необходимость дополнения указателя А. Аарне.

В системе С. Томпсона [15], являющейся развитием системы А. Аарне, сложные сюжеты разложены на несколько элементов и для каждого элемента приводятся различные реализации. В результате указатель получился достаточно пластичным, открытым для расширений и дополнений. Кроме того, в указателе С. Томпсона каждый сюжет снабжен списком входящих в него элементов, что обеспечивает перекрестное замыкание ссылок. Эта книга стала универсальным международным каталогом сказочных сюжетов, без обращения к которому не может обойтись ни один исследователь фольклора. К сожалению, составители наиболее представительного русского указателя сюжетов СУС: [2] воспользовались системой А. Аарне без томпсоновских дополнений.

Развитие системы указателей

В мировой науке постоянно составляются новые указатели, относящиеся к разным национальным традициям и жанрам. На русском материале существуют указатели различных фольклорных жанров, в том числе электронные, наиболее полным из кото-

рых является ресурс, представленный на сайте [9]. Представляет интерес указатель детских «страшилок» [10]. Компьютерная система СКАЗКА, [4] реализованная в СУБД *Starling*, дает возможность отвечать на различные типы запросов относительно волшебных сказок, описанных в указателе сюжетов.

Потребность в кластеризации.

Построенные указатели основаны на интуиции исследователей. Необходимы формальные методы отнесения того или иного сюжета к той или иной рубрике указателя. С этой целью применяются методы кластерного анализа. Для исследования использован ресурс [13], позволяющий получить более 4000 страниц с описаниями сюжетов и снабженный идентификатором сюжета вида *andr_87.htm*. Была предпринята попытка выделить особые «сказочные» термины, сравнивая частотность лемм в словнике сказочных сюжетов и в частотном словаре общей лексики Шарова [12]. Распределение словоупотреблений в сказках по частям речи представлено в таблице 2.

Таблица 2
Лексический состав словоупотреблений в Указателе сюжетов

Часть речи	Число с/у	Процент
Существительное	28 214	37
Прилагательное	4281	6
Глагол	16 624	22
Наречие	1723	2
Неполнозначные (служебные) слова	8152	11
Неизвестное слово	3305	4
Ч. Р. определена неоднозначно	13 815	18
Всего	76 114	100

Число неоднозначно определенных лемм составляет 12 % от общего числа словоупотреблений. Приведенный список позволяет проводить дальнейший анализ только на существительных, прилагательных, глаголах и наречиях, составляющих более половины словоупотреблений. Сюда же можно добавить слова, для которых часть речи не определилась, это, скорее всего, архаизмы и регионализмы, редко встречаемые, однако если они встретились в двух сюжетах, то эти сюжеты, скорее всего, близки.

Наиболее употребительные слова в Указателе

Лемма	Число с/у
Жена	621
Человек	462
Муж	410
Мужик	402
Волк	342
Поп	313
Царь	310
Лис, лиса	295

Список наиболее употребительных лексем использовался для определения самых богатых кластеров сюжетов, т.к. можно предположить, что кластер сюжета, содержащего, скажем, слово «Царь» с частотностью 310 должен включать значительно больше элементов, чем для слова «Избушка» с частотностью 5 и, следовательно, представляет больший интерес для анализа.

Метод последовательного сопоставления

Поскольку сюжет фольклорной сказки развивается последовательно, можно принять в качестве гипотезы, что в паре совпадающих сюжетов последовательности слов также должны совпадать. Для проверки этой гипотезы был составлен алгоритм сопоставления последовательностей, основанный на методе динамического программирования. Среди всех возможных путей от начала до конца предложений алгоритм динамического программирования выбирает тот, который включает наибольшее число совпадающих лексем. Это число и принимается за меру близости двух сюжетов. Экспертная оценка наиболее близких сюжетов показывает существенное улучшение результатов по сравнению с результатами, полученными методом мешка слов.

Многомерное шкалирование

Визуализация взаимного расположения объектов (в нашем случае — сюжетов сказок) на основании меры их сходства/различия позволяет наглядно представить совокупность сюжетов, близких к заданному, а также эвристически выделить кластеры близко-

расположенных объектов. Задача визуализации решается методом многомерного шкалирования, применимого в случае, если выборка содержит тысячи объектов (в нашем случае число пар сюжетов, совпавших хотя бы по одному слову — более 600 тысяч), и, следовательно, пространство объектов существенно многомерно.

Задача многомерного шкалирования (*multidimensional scaling*, MDS) заключается в отображении пространства большой размерности в пространство меньшей размерности, в частности, размерности 2, что позволяет отобразить выборку в виде множества точек на плоскости (*scatter plot*). Плоское представление, безусловно, искажено, но в целом отражает основные структурные особенности многомерной выборки, в частности, ее кластерную структуру. Поэтому двумерное шкалирование часто используют как инструмент предварительного анализа и понимания данных. Разработанная при участии автора программа [3] на основе алгоритма [13] позволяет построить *scatter plot* для сильно разреженной матрицы расстояний между сюжетами сказок. Программа выполняет представление окрестности отдельного сюжета сказки на двумерной плоскости с отображением связей между данным и соседними сюжетами. Связь отображается, если два сюжета имеют хотя бы одну совпадающую лексему.

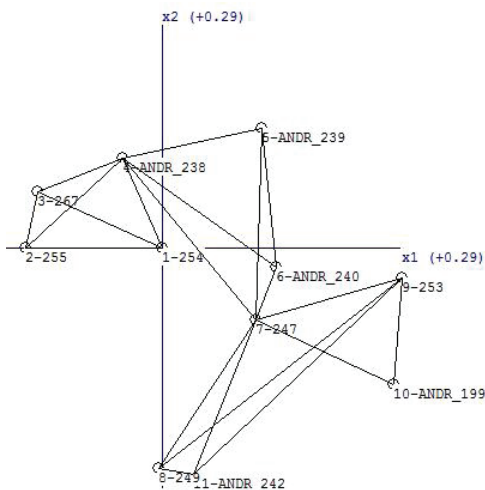


Рис. 1. Окрестности сюжета 254: отображены 3 уровня от точки 1

Таблица 4

Расшифровка отображенных на рис. 1 сюжетов

1–254	Мачеха и падчерица: падчерицу увозят в лес; Морозко (Баба-Яга, леший, в укр. текстах чаще — кобылячья голова) испытывает девушку и награждает ее
2–255	Мачеха и падчерица: падчерицу увозят в лес; Морозко (Баба-Яга, леший, в укр. текстах чаще — кобылячья голова) испытывает девушку и награждает ее
3–267	Мачеха и падчерица: падчерицу увозят в лес; Морозко (Баба-Яга, леший, в укр. текстах чаще — кобылячья голова) испытывает девушку и награждает ее
4-ANDR_238	Падчерицу везут в лес; Морозко (кобылячья голова и пр.) награждает ее за кротость и вежливость, родная дочь погибает.
5-ANDR_239	Падчерица в лесу; играет в жмурки (в прятки) с медведем и т. п.; ей помогает мышка; родная дочь погибает.
6-ANDR_240	Падчерица в лесу (в бане и т. п.); заставляет лешего (чёрта и пр.) носить ей по одной разные вещи, проводит время до пения петухов; родная дочь погибает (ср. FFC 25, стр. 119–120, Sage 31).
7–247	Мачеха и падчерица: посланная мачехой в лес (баню), падчерица заставляет там чёрта (лешего) носить ей по одной разные вещи, проводит время до пения петухов; родная дочь погибает.
8–249	Мачеха и падчерица: падчерицу посылают за огнем к Бабе-Яге; с помощью чудесной куклки она выполняет трудные поручения Бабы-Яги и получает огонь; мачеха и ее дочери погибают.
9–253	Мачеха и падчерица: падчерица роняет веретено в колодец (моток пряжи в речку), должна отправиться за ним; дорогой доит корову, трясет яблоню, служит у колдуньи и получает подарок; родная дочь хочет также получить подарок, но все делает плохо и получает плохой подарок (ее убивают).
...	

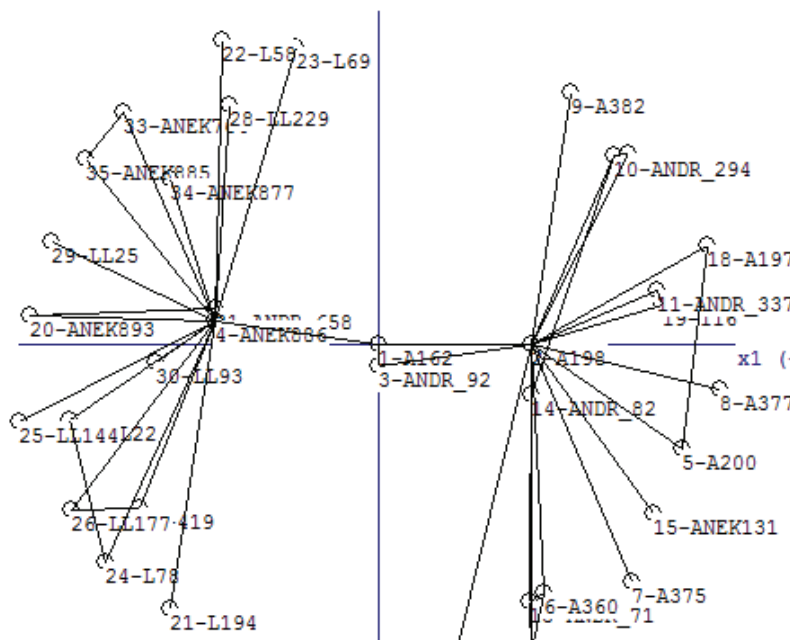


Рис. 2. Центр: 1 — A161 Преданная собака: незаслуженно наказывается.
 Кластер А): центр 4 — ANEK886 Баба хуже черта
 Кластер Б): центр 2 — A198 Старая хлеб-соль забывается

На рис. 2 представлена окрестность сюжета A161. Окрестность очевидно разделилась на 2 кластера, с центрами в точках ANEK886 и A198. Хотя связь исходного сюжета с центром каждого кластера сомнительна, внутри этих кластеров связи при экспертной оценке в основном прослеживаются.

Заключение

Корпус фольклорных текстов представляет собой попытку задокументировать период возникновения и бытования восточно-славянских сказок через язык и стилистику сказок собрания А. Н. Афанасьева. Благодаря использованию корпуса можно изучать подлинно народный язык конца XIX — начала XX вв. в исчерпывающем и объективном смысле впервые (чего нельзя сказать о многих, селективных и поэтому субъективных исследованиях). Можно также изучать язык в движении и изменении, и не в по-

следнюю очередь можно исследовать время с гораздо более широкой культурологической и исторической точек зрения.

Подготовка корпуса с привлечением студентов-филологов оказала положительное влияние на их профессиональные навыки, а также позволила им лучше ознакомиться с научным применением современных информационных технологий.

Литература

1. Андреев, Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне / Н. П. Андреев — Л., 1929.
2. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Л. Г. Барга [и др.]. — Л., 1979.
3. Кедрова, Г. Е. Использование корпуса параллельных текстов для пополнения специализированного двуязычного словаря / Г. Е. Кедрова, С. Б. Потемкин // Труды и материалы III Международного Конгресса исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность». — М., С. 627–628.
4. Рафаева, А. В. Полуавтоматический анализ волшебных сказок в компьютерной системе СКАЗКА / А. В. Рафаева // Труды Международного семинара Диалог'98 по компьютерной лингвистике и ее приложениям, том 2. — М., С. 701–706.
5. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://starling.rinet.ru/download/zaliznia.exe>.
6. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.philol.msu.ru/~serge/Afanasev/ИНСТРУКЦИЯ-2015.doc>.
7. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.ruscorpora.ru/>.
8. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.philol.msu.ru/~serge/Afanasev/tales.zip>.
9. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://ruthenia.ru/folklore>.
10. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.unn.ac.ru/folklore/sukaz.htm>.
11. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/sus>.
12. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.artint.ru/projects/frqlist.php>.
13. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://forrest.psych.unc.edu/teaching/p208a/mds>.
14. Aarne, A. Verzeichnis der Maerchetypen / A. Aarne. — Helsinki, 1910.
15. Thompson, S. The Types of the Folktale / S. Thompson. — Helsinki, 1973.

Цветовое пространство в контексте диалога национальных культур

Реализация идеи диалога национальных культур в системе современного иноязычного образования приобретает огромное значение, поскольку образование, язык и культура неразделимы. Генеральной целью иноязычного образования является формирование поликультурной многоязычной личности, способной к пониманию культуры, образа жизни и мыслей других народов, а также готовой передавать в процессе коммуникации собственные мысли и чувства. Несомненно, что иноязычная коммуникативная компетенция предполагает усвоение совокупности речевых, языковых и в целом социокультурных норм иностранного языка, владение компенсаторными и учебно-познавательными умениями [1, с. 192].

В современной геокультурной ситуации важно уметь наводить межкультурные мосты между представителями разных культурных групп, быть способным к пониманию культуры, образа жизни других народов, стремиться передавать в процессе коммуникации собственные мысли. При сопоставлении фактов иноязычной и родной культур нужно непредвзято понимать, осознавать факты, которые сближают культуры, и те, которые их кардинально различают. Ведь «чем большими ценностями мы овладели, тем более изощрённым и острым становится наше восприятие иных культур — культур, удалённых от нас во времени и в пространстве древних и других стран. Каждая из культур прошлого или иной страны становится для интеллигентного человека «своей культурой» — своей глубоко личной и своей в национальном аспекте, ибо познание своего сопряжено с познанием чужого» [2, с. 206].

Иногда передаваемые сообщения могут неодинаково восприниматься коммуникантами, которые относятся к представителям различных лингвоэтносообществ. Несомненно, необходимо отбирать и изучать языковые единицы, в которых проявляется своеобразие национальной культуры, поскольку «...каждое иностранное слово отражает иностранный мир и иностранную культуру: за каждым словом стоит обусловленное национальным сознанием

представление о мире... Языки должны изучаться в неразрывном единстве с миром и культурой народов, говорящих на этих языках» [6, с. 27].

Обратимся к группе языковых единиц и наименований в немецком и русском языках, первоначально обозначающих цвета, которые приобрели иные функции. Часто при просмотре видеofilмов, чтении художественной литературы, публицистики, при общении с носителями языка возникают трудности с пониманием и переводом на родной язык таких номинаций, которые употребляются не только в прямом, но и в переносном значении. «Все тонкости культуры народа отражаются в его языке, который специфичен и уникален, так как по-разному фиксирует в себе мир и человека в нем» [3, с. 3].

В разных культурах эмоциональное восприятие цвета и особенно его оттенков очень различно и связано с длительной исторической традицией. Рассмотрим некоторые особенности цветообозначения в семантическом содержании отдельных номинаций.

Так, в структурно-грамматических моделях «прилагательное + существительное/глагол» часто происходит переосмысление компонентов наименований; такое своеобразие наиболее отчетливо прослеживается в номинациях, которые не имеют аналогов в других языках, а связаны с немецкими реалиями. Цветообозначение *blau* в составе: *blau sein* — фам. «быть пьяным»; *blau* — разг. «пьяный»; *blau wie ein Veilchen, wie eine Strandhaubitze sein* — фам. «пьяный в дым, в стельку, вдребезги» объясняется тем, что перед постом последний день праздников проводили в особом веселье, украшая кирхи голубыми тканями. Отсюда: *blauer Montag* — разг. «свободный от работы понедельник, отгул (первоначально — последний день карнавала)», *blauen Montag machen (blau machen)* — разг. «прогуливать, не выходить на работу (после праздника)».

Негативная окрашенность семантики наблюдается также в следующих примерах: *blau reden* — «врять»; *ins Blaue hinein reden /schwätzen/ quasseln* — разг. «городить вздор, молоть чушь»; *ins Blaue hinein schießen, ins Blaue hinein handeln /planen* — разг. «бесцельно тратить время за пустым занятием», «плевать в потолок»; *jm. das Blaue vom Himmel (herunter) versprechen* — разг. «обещать кому-либо золотые горы»; *ins Blaue hinein* — разг. «без смысла и определённой цели»; *vom blauen Affen gebissen sein* — разг. «быть сумасшедшим»; *j-n blau und blaß ärgern* — разг. «доводить кого-л.

до белого каления»; *j-m blauen Dunst vormachen* — разг. «морочить голову»; *sein blaues Wunder erleben, sehen* — разг. «насмотреться, наглядеться чудес, наслушаться небылиц».

Номинация *der blaue Brief* — разг. «извещение об увольнении (с работы, в отставку)»; «письмо учителя родителям неуспевающего, провинившегося ученика» объясняется тем, что в Пруссии в XIX в. в голубых конвертах рассылались извещения [5, с. 74].

Своеобразие семантики немецких идиом проявляется и с прилагательным *grün*, которое ассоциируется с природой, молодостью, свободой, неопытностью: *ins Grüne fahren, einen Ausflug ins Grüne unternehmen / machen* — «выезжать за город, на природу»; *das Grüne Herz Deutschlands* — поэт. Тюрингия; *sich an j-s grüne Seite setzen* — шут. «подсесть поближе (с левой стороны, ближе к сердцу)»; *die grüne Welle* — «зелёная волна» (безостановочное движение транспорта на перекрёстках магистральных улиц); *auf grüner Welle fahren* — авт. «ехать по зелёной волне»; *grünes Licht geben* — «открыть зелёную улицу (для кого-л.), предоставить свободу действий (кому-л.)»; *bei Mutter Grün schlafen* — разг. «ночевать под открытым небом»; *noch grün hinter den Ohren sein* — разг. «быть неопытным»; *grüner Junge / Bengel* — разг. «молокосос, зелёный юнец»; *dasselbe in Grün* — разг. «то же самое, одно и то же»; *eine grüne Hand / einen grünen Daumen haben* — «иметь лёгкую руку (о тех, кто выращивает различные растения)». Ассоциируется данный цвет также с чистотой: *der Grüne Donnerstag* — рел. «святой (чистый) четверг»; порядком: *es ist alles im grünen Bereich* — разг. «всё под контролем, в порядке».

Отрицательные характеристики просматриваются в: *sich grün und blau ärgern* — «позеленеть от злости»; *grün und gelb/ grün und blau vor Ärger werden* — «позеленеть от зависти, злости»; *jmdn. grün und blau/ grün und gelb schlagen* — «избивать кого-н. (до синяков)»; *jmdn. wird es grün und blau/ grün und gelb vor Augen* — «ему стало плохо, его затошнило»; *jmdm. nicht grün sein* — разг. «недолюбливать кого-н.»; *auf keinen grünen Zweig kommen* — разг. «не иметь успеха (в делах)»; *jmdn. etw. über den grünen Klee loben* — ирон. «чрезмерно расхваливать кого-л., что-л.»; *der grüne Tisch* — «стол заседаний, канцелярский стол; стол для карточной игры (раньше столы в присутственных местах были покрыты зелёным сукном)»; *etw. vom grünen Tisch aus entscheiden* — «решать что-л. бюрократически».

Лексемы, первоначально обозначающие цвета, приобретают расширение основного значения и появление семантической ин-

новации. Например, наименование лиц по профессии, конфессии на базе метонимического переноса: *der Blaumann* — «монтёр»; *die Blauen* — уст. «протестанты»; *der schwarze Mann* — разг. «трубочист»; *die Blaujacke* — «моряк»; *blaue Jungs* — «матросы»; *der Blauhelm* — разг. «солдат НАТО»; *das Blauhemd* — «в бывшей ГДР член Союза свободной немецкой молодёжи»; *der Weißkittel* — «каменщик»; *der grüne Polizist* — «полицейский (в зелёной форме)»; в кулинарных наименованиях: *rote Grütze* — «кисель»; *den Kaffee schwarz trinken* — «пить кофе без молока» и т.д.

Метафорические значения белого и черного цветов в русском языке в основном совпадают с немецким: *ein weißes Blatt Papier* — «чистый лист бумаги»; *ein weißes Blatt sein* — «быть чистым существом; быть неисследованным»; *eine weiße Weste* — разг. «белый жилет; безупречное прошлое; незапятнанная репутация»; *ein weißer Rabe* — разг. «белая ворона»; *der Weiße Sonntag* — «красная горка, первое воскресенье после пасхи»; *die Schwarze Kunst* — «колдовство; чёрная магия; типографское дело»; *j-n auf die schwarze Liste setzen* — «занести в чёрный список (кого-л.)»; *sich schwarz ärgern* — «почернеть от злости»; *schwarz vor Ärger werden* — «позеленеть, почернеть от злости»; *der schwarze Markt* — «чёрный рынок»; *eine schwarze Seele* — «низкая душа»; *eine schwarze Seele* — «низкая душа»; *eine schwarze Tat* — «тёмное дело, злодеяние»; *das schwarze Schaf* — «чёрная овца, белая ворона»; *jmdm nicht das Schwarze unter dem Finger / Nagel gönnen* — разг. «завидовать кому-л.»; *die Schwarze Woche (Karfreitag)* — рел. «страстная неделя»; *alles durch die schwarze Brille sehen* — «быть пессимистом, видеть ч-л. в мрачном свете» (сравн. *etwas durch die rosarote Brille sehen*). Положительная характеристика с цветообозначением *schwarz* наблюдается в сочетаниях: *in die schwarzen Zahlen kommen* — «оказываться в прибыли»; *schwarze Zahlen schreiben* — «иметь положительное сальдо»; *in den schwarzen Zahlen sein* — «работать с прибылью». Сравн.: *in rote Zahlen kommen* — «оказываться в убытке».

Особенности национального мировосприятия отчетливо проявляются в цветообозначениях (как составных элементах) фразеологизмов. При этом зачастую одно и то же цветообозначение выступает основой различного семантического наполнения фразеологизма, происхождение и этимология которого не всегда легко угадывается без дополнительного анализа. Так, для выражения экспрессивности высказывания в немецких идиомах

встречается употребление нескольких цветов: *blau, gelb, schwarz, blaß, rot –sich über etw. grün und blau /gelb ärgern* — «позеленеть от злости»; *grün und gelb werden* — «позеленеть (напр. от зависти)»; *j-n schwarz ärgern* — разг. «довести кого-л. до иступления, страшно рассердить кого-л., довести до белого каления»; *der gelbe Neid* — «чёрная зависть»; *das wirkt auf ihn wie ein rotes Tuch* — «это приводит его в ярость, это выводит его из себя»; *es war ihm rot vor den Augen* — «ярость его ослепила, кровь бросилась ему в голову»; *rot anlaufen* — «покраснеть, залиться краской»; побагроветь *rot sehen* — «потерять голову от ярости, выйти из себя».

Знание семантических особенностей тех или иных цветообозначений с учетом национальной специфики немецкого и русского языков позволяет передать всю смысловую гамму переводимого текста, избежать контекстуальных неточностей и недоразумений, что в конечном итоге снимает семантический и культурологический барьеры на пути адекватного понимания немецкой речи.

Литература

1. Лаптева, Н. Е. Технологии развития коммуникативных способностей в процессе обучения иноязычному общению / Н. Е. Лаптева // Кросс-культурная коммуникация и современные технологии в исследовании и преподавании языков: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвященной 90-летию Белорус. гос. ун-та, Минск, 25–26 октября 2011 г.— Минск, 2012.— С. 192–195.
2. Лихачев, Т. С. О филологии / Т. С. Лихачев, — М., 1989.
3. Маслова, В. А. Лингвокультурология : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. А. Маслова. — М., 2001.
4. Немецко-русский (основной словарь): Ок. 95 000 словарных статей — 3-е изд., стереотип.— М., 1995.
4. Розен, Е. В. Немецкая лексика: история и современность : учеб. пособие / Е. В. Розен.— М., 1991.
5. Тер-Минасова, С. Г. Язык и межкультурная коммуникация : учеб. пособие / С. Г. Тер-Минсова — М., 2000.
6. Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage / hrsg. und bearbeitet von Gunther Drosdowski und der Dudenredaktion. — Mannheim ; Leipzig ; Wien ; Zürich, 1996.
7. Duden. Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten.— Bd. 11.— Dudenverlag ; Mannheim ; Wien ; Zürich, 1998.
8. Schemann, H. Deutsche Idiomatik: die deutschen Redewendungen im Kontext-7Aufl / H. Schemann.— Stuttgart ; Dresden ; Klitt Verlag für Wissen und Bildung (Pons), 1993.

Взаимодействие античного и библейского в «Новых стихотворениях» Р. М. Рильке

Эллинская культура пространства и древнееврейская культура времени — именно эти два начала сформировали такую многогранную европейскую культуру. Эти две традиции кардинально отличны и по своим взглядам, и по своему содержанию. Понимание сущности человека, его места в мире, различные принципы воплощения бытия, основные этические положения, религиозные воззрения — во всем проявляются кардинальные различия двух культур. Это подчеркивает С. С. Аверинцев: «Греция дала образец меры, Библия — образец безмерности; Греции принадлежит “прекрасное”, Библии — “возвышенное”, то особое качество, которое в природе присуще не обжитым местностям, но крутизнам гор и пучинам морей. Тема греческой поэзии — статика формы, тема библейской поэзии — динамика силы. Грек Протагор сказал: “Человек есть мера всех вещей”; но Библия рисует бытие, как раз неподвластное человеческой мере, несоизмеримое с ней» [1, с. 189].

Однако, несмотря на все различия, двум началам — античному и библейскому — удалось слиться воедино и воплотиться в культуре европейской цивилизации. Особое слияние произошло в литературе, свидетельством чему стала поэзия Райнера Марии Рильке, одного из крупнейших немецкоязычных поэтов рубежа XIX–XX вв. Он жил в переломную эпоху, пытался искать пути исцеления общества в искусстве и религии, что у него, к сожалению, не получилось. Г. В. Синило пишет о Рильке: «Он остро ощущал переломность своего времени, его катастрофичность, четко осознавал угрозу человеческому духу и всю жизнь стремился защитить его, не позволяя себе ни грана высокомерного снобизма по отношению к малому, незаметному, земному, не пятная себя ни малейшим пятном национальной ограниченности и шовинизма» [6, с. 692].

Поэзия Рильке разнообразна, противоречива, но в то же время гармонична — она соединяет традиции не только античной и библейской культур, но и чешской, немецкой, австрийской. Особенно ярко это представлено в сборнике «Новые стихотворения» (1907–1908), обозначившем новый этап поэтического раз-

вития Рильке и выявившем удивительное тематическое разнообразие его поэзии. Она очень насыщена различными мотивами, аллюзиями, реминисценциями. Это отметил в свое время выдающийся австрийский писатель Роберт Музиль в «Речах о Рильке»: «Она [поэзия] говорит о скрипке, о камне, о белокурой девушке, о фламинго, о колодцах и городах, о слепцах и сумасшедших, по-прошайках и ангелах, увечных и рыцарях, богачах и королях... <...> она становится поэзией о любви, лишениях и благочестии, о ярости схватки, поэзией простого описания, нагруженного вдобавок культурными реминисценциями... она становится песней, балладой, легендой... Никогда она не является тем самым, что составляет содержание поэзии; всегда она является чем-то, является непостижимым бытием этих представлений и вещей, их непостижимым соседствованием и невидимой сплетенностью друг с другом, что вызывает и направляет лирическое впечатление» [2, с. 532].

На создание сборника «Новые стихотворения» повлияло знакомство и сотрудничество Рильке с Огюстом Роденом, а позже — с Полем Сезанном. Как известно, Роден в своих скульптурах использовал библейские сюжеты. Поэт стремился так же пластично передать образы своих героев, в особенности библейских, как и его вдохновитель Роден. Отсюда и возникает концепция *Ding-Gedicht* — «стихотворения-вещи», «предмета-стихотворения». В этой концепции акцентируется независимость стихотворения от автора, его объективность: стихотворение предстает как самостоятельная «вещь», которая живет своей собственной жизнью. Смело можно сказать, что стихотворение становится словесным эквивалентом не только скульптуры, но и пластического искусства вообще. И уже в соединении формы и содержания можно увидеть синтез античной пластичности, скульптурности и библейской «культуры слова». В качестве примера такой текучести, пластичности слова можно привести фрагмент из стихотворения «Иеремия»:

Täglich tönte ich von neuen Nöten,
die du, Unersättlicher, ersannst,
und sie konnten mir den Mund nicht töten;
sieh du zu, wie du ihn stillen kannst
wenn, die wir zerstoßen und zerstören,
erst verloren sind und fernverlaufen

und vergangen sind in der Gefahr:
denn dann will ich in den Trümmerhaufen
endlich meine Stimme wiederhören,
die von Anfang an ein Heulen war. [7, с. 125]

Горе горлом льется ежедневно.
Ненасытный, Ты на том стоишь!
Только не убить мой рот плачевный,
если можешь, — Ты его утишь.

И когда, отринутые свыше,
распылясь среди земель пустынных,
из последних выбьемся мы сил, —
без свидетелей, один в руинах
вновь тогда свой голос я услышу –
тот, что изначально ревом был.

(Здесь и далее перевод К. Богатырева) [4, с. 119]

Обращают на себя внимание анжамбаны, ассонансы и аллитерации, придающие стихотворению особую эмоциональную напряженность (что в переводе не полностью удалось сохранить). Очевидна и традиция гёльдерлиновского стиха с его сложными многослойными конструкциями. О взаимодействии античной и библейской традиции здесь можно говорить с позиции воплощения образов: в пластичную форму, характерную для античного искусства, облечен образ библейского персонажа.

С другой стороны, можно говорить о взаимодействии двух древнейших культур с позиции композиции и проблематики. Г. И. Ратгауз писал о «Новых стихотворениях»: «Это не сборник стихов, а книга с продуманной композицией. Некоторые стихотворения служат для обрамления книги в целом; существуют проблемно-тематические циклы — мифологически-античный, библейский, средневековый; циклы выражены то определеннее, то слабее, находятся в некотором иерархическом подчинении» [3, с. 447].

Сборник начинается с цикла стихов, посвященных античным героям. Открывает его стихотворение «Ранний Аполлон», в котором, как, в общем-то, в очень многих стихотворениях, нет указания на самого героя, не называется его имя. Считается, что Рильке описывает архаический бюст Аполлона, находящийся в Афинах. Стихотворение

подобно самой скульптуре — так плавно одна строка переливается в другую, описание переходит с одной линии торса на следующую и в итоге создает целостный, гармоничный и законченный образ прекрасного Аполлона. Это достигается и за счет того, что стихотворение написано одним предложением, включающим в себя множество вставных конструкций и перечислений. Приведем фрагмент из него, мастерски переведенный на русский язык:

Как иногда в сплетенье неодоетой
листвою чащи проникает плеск
весны в разливе утра, — так и это
лицо свободно пропускает блеск

стихов, сражающих нас беспощадно... [4, с. 7]

Далее следуют стихи, посвященные известнейшим древнегреческим поэтам, а точнее, поэтессам и одному поэту — Сафо, Эранне и Алкею. Венчает же этот цикл и в то же время является переходным стихотворение «Восточная дневная песнь». Оно впитало в себя одновременно обе традиции. С одной стороны, уже само название отсылает к излюбленному жанру античных поэтов — песни, с другой же — Рильке подчеркивает, что она восточная, то есть ассоциируется с древнееврейской культурой. Содержание это лишь подтверждает: форма выражения чувств лирического героя очень характерна для античной лирики, но нельзя не заметить и аллюзий на библейскую Песнь Песней. В качестве наглядного примера приведем первую строфу стихотворения:

Край ложа, на котором ты уснула,
как узкая полоска побережья.
Волна твоих грудей перевернула
все чувства, вырвав их из безмятежья. [4, с. 15]

Данное стихотворение, уже содержащее в себе библейские мотивы, и подводит читателей к следующему циклу — собственно библейскому. Начиная с сюжетов, связанных с царем Давидом, заканчивает Рильке сюжетами из жизни Христа. Такое построение, вероятно, не случайно, ведь согласно Библии, Иисус происходит именно из рода Давида, которому дано следующее пророчество:

«Когда же исполнятся дни твои, и ты почиешь с отцами твоими, то Я восставлю после тебя семя твое, которое произойдет из чресл твоих, и упрочу царство его. // Он построит дом имени Моему, и Я утвержу престол царства его на веки. // Я буду ему отцом, и он будет Мне сыном; и если он согрешит, Я накажу его жезлом мужей и ударами сынов человеческих; // но милости Моей не отниму от него, как Я отнял от Саула, которого Я отверг пред лицом твоим. // И будет непоколебим дом твой и царство твое на веки пред лицом Моим, и престол твой устоит во веки» (2 Цар 7:12–16).

Вторая часть сборника является еще более показательной. Начиная со стихотворения «Архаический торс Аполлона», Рильке отсылает читателя к первой части, желая показать их связь и даже эволюцию:

Нам головы не довелось узнать,
в которой яблоки глазные зрели,
но торс, как канделябр, горит доселе
накалом взгляда, убранного вспять,

вовнутрь. Иначе выпуклость груди
не ослепляла нас своею мощью б,
от бедер к центру не влеклась наощупь
улыбка, чтоб к зачатию прийти. [4, с. 107]

Здесь уже нет тех нот романтизма, нет легкости и пластичности образа. Чувствуется влияние экспрессионистской традиции с ее чеканностью стиха, яркой образностью и эмоциональностью. Такая же яркая образность очевидна и в стихотворении «Плач об Ионафане», открывающем библейский цикл во второй части:

Denn da und da, an meinen scheuesten Orten,
bist du mir ausgerissen wie das Haar,
das in den Achselhöhlen wachst und dorten,
wo ich ein Spiel für Frauen war. [7, с. 120]

Повсюду там, где мы пугливо-нежны,
ты вырван из меня, как клочок волос
подмышками иль в тесноте промежутой –
в игралище девичьих грез. [4, с. 114]

Ионафан, как известно, сын царя Саула, верный друг Давида. Погибнув вместе со своим отцом в сражении с филистимлянами, Ионафан был оплакан Давидом (см. *2 Цар 1*). Примечательно, что античный цикл у Рильке завершается стихотворением «Плач об Антиное». Антиной — греческий юноша, прославившийся своей красотой и ставший возлюбленным римского императора Адриана, погиб в водах Нила при невыясненных обстоятельствах. Особый интерес представляет то, как две в чем-то схожие истории соседствуют на страницах «Новых стихотворений» Рильке.

Если в первой части сборника поэт выносит больше стихотворений античной тематики, то уже во второй заметно явное доминирование библейской. По поводу взаимодействия этих двух начал в поэзии Рильке Г. В. Синило пишет: «Поэт как бы мыслит культурами, отчетливо осознавая, что культура европейская вырастает на скрещении двух равновеликих влияний — античного (эллинского) и библейского (древнееврейского), на скрещении двух различных концепций времени — времени языческого, движущегося по замкнутому кругу и потому наиболее органично воплощающегося в символике мифа об умирающем и воскресающем божестве, и времени библейского, впервые обретшего направленность, ставшего историческим временем, летящим от сотворения мира к светопреставлению» [5, с. 167].

Очевидно, что две традиции — античная и библейская — дали австрийскому поэту мощный импульс к созданию ярких и глубоких стихотворений, к становлению концепции «предмета-стихотворения», пронизывающей весь сборник и гармонично сочетающей в себе античную пластичность и библейскую силу слова.

Литература

1. Аверинцев, С. С. Арфа царя Давида : У истоков древнейшей лирической традиции / С. С. Аверинцев // Иностранная литература. — 1988. — № 6. — С. 189–191.
2. Музиль, Р. Малая проза. Избранные произведения : в 2 т. / Р. Музиль ; пер. с нем. и предисл. А. Карельского ; сост. Е. Кацевой. — М., 1999.
3. Ратгауз, Г. И. Райнер Мария Рильке (Жизнь и поэзия); Примечания / Г. И. Ратгауз // Новые стихотворения; Новых стихотворений вторая часть / Р. М. Рильке ; изд. подгот. К. П. Богатырев, Г. И. Ратгауз, Н. И. Балашов. — М., 1977. — С. 373–525.

4. Рильке, Р. М. Новые стихотворения; Новых стихотворений вторая часть / Р. М. Рильке ; изд. подгот. К. П. Богатырев, Г. И. Ратгауз, Н. И. Балашов. — М., 1977.

5. Синило, Г. В. Рецепция библейских образов в лирике Рильке и Пастернака / Г. В. Синило // Славянские литературы в контексте мировой : материалы Междунар. науч. конф. (Минск, БГУ, 25–30 октября 1993 г.). — Минск, 1994. — С. 167–171.

6. Синило, Г. В. Рильке / Г. В. Синило // Большой энциклопедический словарь / гл. науч. ред. и сост. С. Д. Солодовников. — Минск, 2002. — С. 692–694.

7. Rilke, R. M. Die Neue Gedichte; Der neuen Gedichte anderer Teil / R. M. Rilke. Leipzig, 1981.

Е. К. Сельченко

Минск, Белорусский государственный университет

Социокультурный потенциал гностических идей

Несмотря на то, что время расцвета гностицизма как течения (весьма пестрого и разнородного по своему составу) приходится на II–III вв. н.э., сами гностические спекуляции, характерные образы и идеи не прекратили своего существования вместе с распадом самого течения в ходе давления оформившейся ортодоксальной христианской церкви римского образца.

Гностицизм в силу специфики своего мировоззрения может быть причислен к элитарным религиям, потому по определению не мог стать массовым. Но его идеи остались востребованными в среде тех, кто противопоставлял себя общепринятой системе, будь то религиозная картина мира или политическое устройство государства. *«Гностицизм стал наиболее последовательным и непримиримым врагом каждого учения, которое довольствовалось существующими порядками или пыталось найти какое-либо компромиссное решение. В качестве компонента религиозного движения эпохи поздней античности за освобождение угнетенных он был гуманистичен и прогрессивен постольку, поскольку выступал с требованием полного уничтожения и преодоления старого порядка»* [3].

Л. Н. Гумилев определял гностицизм (а также все исторические производные от него — манихейство, павликианство, богомилство, альбигойство и т.д.) как антисистему. Под антисисте-

мой в данном случае понимается системная целостность людей с негативным мироощущением. *«До походов Александра Македонского эллины не знали иудеев, а иудеи не обращали внимания на “явана” — ионян. Зато в селевкидской Сирии и птолемеевском Египте они оказались соседями. Иудеи изучили Платона и Аристотеля, эллины — Библию в переводе на греческий язык. Оба этноса были талантливы и пассионарны, но из контакта их мироощущений возник гностицизм — грандиозная увлекательная антисистема»* [1, с. 270]. Для антисистемы характерно отрицание реального мира как сложной и многообразной системы во имя тех или иных абстрактных целей.

Традиционно выстраиваемая в исследовательской литературе «еретическая цепочка» преемственности выглядит примерно так: гностицизм — манихейство — павликианство — богомилство — альбигойская ересь и катаризм. Даже беглого взгляда на нее достаточно, чтобы заметить, что все эти учения в той или иной степени конфликтовали не только с официальной церковью, но и с официальной властью.

В силу внутреннего противопоставления ортодоксальному христианству и противостоянию, гностические идеи традиционно всплывали на поверхность в мощных политических протестных течениях и восстаниях.

Мы не будем вслед за Д. Ангеловым в духе классического марксизма трактовать еретические учения как политические движения униженных и оскорбленных [4, с. 180], поскольку французские и итальянские манихеи, именовавшие себя *«ткачами»* для свободного перемещения из города в город, были такими же *«ткачами»*, как масоны — *«каменщиками»*. Тем не менее, в самом гностицизме, воплотившемся впоследствии во всех этих учениях, есть идеи, предопределяющие их социальный потенциал. Этими определяющими характеристиками мы считаем специфический антикосмизм и эзотеризм, выражающийся в представлении о врожденном делении людей на «избранных» и всех остальных с тенденцией к образованию тайных обществ.

Антикосмизм — одна из характерных черт гностического мировоззрения. Гностики представляют Бога абсолютно надмирным, чуждым вселенной, которую Он не создавал и которой не управляет. Создатель тварного мира — Бог неистинный, злой, неправедный (в варианте богомилской ереси — Сатанаил). Поскольку

мир возник в результате ошибки, материя в гностицизме воспринимается как абсолютное зло, потому не может быть искуплена и очищена. Таким образом, любая власть и любой порядок данного мира (религиозный, этический, социальный, политический и т.д.) воспринимается как ложный, несправедливый, подлежащий уничтожению: *«Ведь если материя — зло, то любое истребление ее любой ценой — благо, будь то убийство, ложь, предательство... все это не имело никакого значения. По отношению к предметам материального мира было все позволено»* [1, с. 273–274].

Гностики делили людей на «избранных» и неизбранных — на людей высшего сорта, «пневматиков» (обладающих «искрой» Истинного Бога и, соответственно, особыми правами), «психиков» (имеющих лишь шанс на спасение) и «соматиков» или «хиликов» (людей низшего сорта, обреченных на гибель, человеческое мясо). Это деление обостряется на эсхатологическом уровне, когда «духовные», сливаясь в Абсолютом, восстанавливают утраченное единство первоначала, а «душевные» и «телесные» уничтожаются вместе с материей. Этическим следствием гностических построений может быть как аскетизм, так и либертинизм.

Естественно, такой подход весьма способствовал формированию тайных обществ, где «посвященные» представляли себя как носителей истинного знания (истинных идей, истинной культуры и пр.), что уже само по себе имеет революционный потенциал. Они считали, что обладают особым знанием, которое не приобретается любым, кто пожелает, а доступно только посвященным как дар, как откровение. И уже само это знание-откровение (по сути сопоставимое с понятием «гносиса» в гностицизме) делало их существами высшего сорта, способными управлять другими.

Поскольку церковь и государственная власть всегда находились в тесном взаимодействии, а до начала Нового Времени и вовсе отождествлялись, любое еретическое движение автоматически оказывалось политическим, и наоборот. В результате «революционер»/«бунтарь» и «еретик» попали в одно семантическое поле и стали воспринимались как синонимы.

Так, преемница гностицизма через манихейство и павликианство — богомильская ересь — исходившая из того, что мир и человек сотворены Сатанайлом, не предлагала никаких концепций справедливого переустройства мира. Но ересь богомилов уже в первой трети X в. привлекла к себе внимание как церковной,

так и светской власти: *«К середине этого столетия ересь была осознана верховной властью страны как серьезная общественная опасность. Еретики не оправдывали, как это делала официальная церковь, существующие общественные порядки, а объявляли их порождением дьявола, и в этом состояла главная причина привлекательности идей богомилов для широких масс населения страны... они же учили не повиноваться господам, хулили богатых, царя ненавидели, ругали старейшин... и не велели работать на своего господина»* [4, с. 181].

Богомилы утверждали, что Сатана имеет резиденцию в Св. Софии в Константинополе. Так что «ересь быстро обрела социальный и политический характер» [4, с. 180]. По мнению Ж. Дагрона, дуалистическая богомильская ересь как «христианская субверсия, религиозная и социальная», из латентной фазы переходила в открытое восстание против византийской аккультурации, против прямой опеки Константинополя, против роскоши аристократии и высшего скомпрометированного клира и против праздного монашества» [4, с. 180].

В Новое время гностические идеи присутствуют в социально-политической жизни Европы уже не как элемент ересей, а как элемент вполне светских и зачастую внешне чуждых религиозного иррационализма идеологий. Скажем, в философии Просвещения с присущей ей критикой структур традиционного общества само развитие этого общества (история) трактуется как «сток нечистот, где кишат преступления, совершенные родом человеческим» [5]. Просвещенческий антиисторизм парадоксальным образом оказывается сродни гностическому учению, видевшему в мире продукт усилий ложного и корыстного демиурга. «Шальной атом» Гольбаха, случайным образом продуцирующий зло и невежество и почему-то оказывающийся сильнее доброй и разумной Природы, в данном контексте выглядит как материалистическая эманация этого злого демиурга. Точно так же очевидны параллели между гностическим пафосом избранничества посвященных («пневматиков») и энциклопедистским пафосом избранничества просвещенных (просветителей).

Стоит отметить усвоение и использование элементов гностического эзотеризма тайными орденами, союзами, братствами (масоны, иллюминаты, розенкрейцеры и т.п.), выступившими в XVIII–XIX вв. как неформальные и непубличные формы органи-

зации идейно-политической жизни, что во многом и сформировало к концу XIX в. специфическую оккультно-конспирологическую массовую культуру. Не в последнюю очередь благодаря ей рецепция гностической традиции в социально-политической жизни XX в. приобретает осознанный и направленный характер, особенно в тоталитарных идеологиях.

Речь идет, в первую очередь, об использовании идей гностического эзотеризма (политическая структура как братство посвященных пневматиков) в XX в., нашедших предельное выражение в известной формуле И. В. Сталина: *«Компартия как своего рода орден меченосцев внутри государства Советского, направляющий органы последнего и одухотворяющий их деятельность»* [6]. Во-вторых, актуализируется сама концепция тайного истинного знания (гнозиса): владение организации посвященных знанием о закономерностях исторического процесса становится залогом её политического успеха.

Александр Дугин, в своем противоречивом и неоднозначном творчестве отдавший должное как увлечению радикальными политическими теориями, так и религиозно-мистическим штудиям гностического толка, напрямую возводит эволюцию крайних левых и крайних правых в XX в. к гностицизму: *«Путь левой руки» называется «гнозисом», «знанием». Он так же горек, как знание, так же порождает скорбь и холодный трагизм. Когда-то в древности, когда человечество еще придавало духовным вещам решающее значение, гностики создавали свои теории на уровне философии, доктрины, космологических мистерий, на уровне культа. Постепенно люди дегенерировали, перестали обращать внимание на сферу мысли, погрузились в физиологию, в поиск индивидуального комфорта, в быт. Но гностики не исчезли. Они перенесли спор на уровень вещей, понятных современным обывателям. Одни из них провозгласили лозунги «социальной справедливости», разработали теории классовой борьбы, коммунизма. «Таинство Софии» стало «классовой сознательностью», «борьба против злого Демидурга, творца проклятого мира» обрела характер социальных баталлий. Нити древнего знания тянутся к Марксу, к Нечаеву, к Ленину, к Сталину, к Мао, к Че Геваре... Вино социалистической революции, радость бунта против сил рока, священная берсеркерская страсть к тотальному разрушению того, что черно, ради обретения нового, нездешнего Света... Другие противопоставили*

обыденности тайные энергии расы, шум крови. Против смешения, вырождения они воздвигли законы чистоты и новой сакральности, возврат к Золотому веку, Великое Возвращение. Ницше, Хайдеггер, Эвола, Гитлер, Муссолини облекли гностическую волю в национальные, расовые учения» [2, с. 101–102]. Конечно, такая точка зрения, подчеркнута провокационная, отмечена преувеличением и упрощением: гностические идеи в XX в. были востребованы отнюдь не только радикалами, однако у последних следы усвоения этих идей более очевидны как раз в силу их радикализма.

Применительно к большевизму следы гностического дискурса обнаруживает не только идеология РСДРП(б), но и религиозные искания как марксистов-богостроителей (А. В. Луначарский, А. А. Богданов, В. А. Базаров, Максим Горький), прямо ссылавшихся на протестный потенциал раннего христианства, богомилов, альбигойцев и т.п., так и их оппонентов-богоискателей. Гностическими идеями, как убедительно показал А. Эткнд, буквально пропитана русская культура Серебряного века (особенно символизм и философия всеединства), усвоившая их, с одной стороны, из популярных переложений эзотерических трактатов, с другой — из народных ересей. Во многом в гностических категориях осмыслили революционный надлом 1917 г. такие течения, как «скифство», новокрестьянская поэзия, сменовеховство. Да и в целом социально-политическая борьба в России 1900–20-х гг. несет на себе огромный отпечаток влияния гностицизма.

Схожим образом идеология нацизма не мыслима вне гностических идей, унаследованных от немецкого романтизма и оккультно-мистических течений рубежа веков. Кроме пользующихся популярностью в паранаучной литературе эзотерических обществ вроде Thule или Germanenorden, здесь следует упомянуть идеи духовного аристократизма и вождизма, культивировавшиеся Стефаном Георге и его кругом (George-Kreis). В гностическом духе Георге противопоставлял идеальную «Тайную Германию», «Тайный Рейх» — как живую духовную общность (*Gemeinschaft*) избранных государственных мужей, воинов, поэтов, мыслителей, — мало подходящей для идеализации Веймарской республике. Вероятно, этот комплекс идей в крайне упрощенном, вульгаризированном виде, вкупе с характерным для гностиков антисемитизмом был усвоен А. Гитлером у духовного отца национал-социализма — поэта, переводчика, публициста, члена *Thule* Дитриха Эккарта.

Необходимо отметить, что модная сегодня редукция нацизма, большевизма, иных радикальных политических практик до гностицизма либо гностических идей, воспринятых сквозь призму религиозного сектантства или мистического эзотеризма, ненаучна. На наш взгляд, гностические идеи неизбежно присутствуют в идейно-мировоззренческой палитре любой эпохи, интенсивность же и способ раскрытия их социально-политического потенциала определяется не самим содержанием этих идей, а наличием объективного запроса на них со стороны общества.

Художественно продуктивную попытку переориентировать гнозис с радикально-политических целей (переустройство мира) на изначальные, религиозно-этические (самоусовершенствование) представляет собой роман Анатоля Франса «Восстание ангелов» (1914). Внешняя разнесенность во времени гностицизма как исторического явления поздней античности и творчества Франса не противоречит самой идее использования гностических идей в социальной теории, выстроенной писателем в художественном пространстве романа.

Одна из особенностей философской концепции романа в том, что противостояние Иалдаваофа и восставших ангелов (которые поданы как силы революции) показано в двух плоскостях — метафизической и физической. Метафизический уровень в романе представлен в изображении произошедшего до начала времен восстания Сатаны и падших ангелов, физический — в изображении процесса мировой истории как отражения произошедшего на небе (люди и ангелы против Иалдаваофа).

Метафизический уровень, по сути, подается как экстраполяция физического, социального: *«Иалдаваоф — безвестный дух маленького, затерянного в пространстве мирка, — обманывает их, уверяя, будто он своим гласом извлек их из небытия, что он лжет, называя себя Бесконечным, Вечным и Всемогущим, что он не только не создавал миры, но даже не знает, сколько их и каким, они подчиняются законам; они увидят, что он подобен любому из них, и, проникнувшись презрением к тирану, свергнут его и низринут в геенну, куда он низринул тех, кто был достойнее его»* [7].

Сюжетно уровни также тесно переплетены, поскольку участники событий на метафизическом уровне (ангелы) спускаются в общество людей, чтобы отрезвить их и поднять на восстание

против Иалдаваофа и устройства мира, и при этом ведут себя не просто как обычные люди, но как худшие из них.

Вывод, который Сатана делает в финале романа, одинаково относится как к метафизическому, так и к физическому уровню. То есть преобразование мира невозможно, если остаться в границах этого мира, не преодолеть его. Мир, созданный Иалдаваофом, сам по себе несовершенен. Поэтому необходимо преодолеть его, чтобы победить. Подобный подход вполне соответствует свойственной гностицизму антикосмической установке.

На протяжении истории у Франса падшие ангелы выступают как культурные герои: они учат человека что-то строить, добывать, изобретать (рассказ Нектарина). Автор, вводя предысторию мятежа Люцифера, обращается к апокрифической культуре поздней античности, одним из элементов которой были гностики: *«Когда, по прошествии длинной вереницы веков, он убедился в том, что Иалдаваоф, зачавший вселенную, зачал с нею зло и смерть, он перестал поклоняться и служить ему. Любовь его обратилась в ненависть, почитание в презрение. Он изрыгнул ему в лицо хулу и проклятия и бежал на землю»* [7].

В финале романа оба эти уровня фактически объединяются во сне Сатаны и том выводе, который делает Сатана из своего сна и всех событий мировой истории: *«...победа — дух и что в нас, и только в нас самих, должны мы побороть и уничтожить Иалдаваофа»* [7]. Этот вывод относится не только непосредственно к Иалдаваофу, но и к любой власти в принципе: во сне Сатаны изображена судьба любой революции, любого бунта как такового. Откровение Сатаны переворачивает восприятие исторического революционного развития: находясь в рамках одного и того же мира, любое новое постепенно превращается в ту систему, которую пыталось перебороть. Вывод заключается в том, что надо выйти за пределы этой системы — «победить Его в себе». Мысль весьма характерна для гностического антикосмического мировоззрения. Поскольку весь этот мир и его законы на всех уровнях созданы несправедливым демиургом (Иалдаваофом), есть только один путь к изменению, к восстанию — выход за пределы этого мира, изживание его в себе, отвержение и уничтожение.

Само именование библейского Творца мира уже является прямой отсылкой к гносису, поскольку Иалдаваоф — одно из именовании несправедливого божества в гностических спекуляциях. Не-

готивная оценка ветхозаветной традиции в романе отсылает нас к гностическому антикосмизму, представляющему собой скорее антииудаизм. Сближает с гностиками и симпатия героев А. Франса к эллинам и неоплатоникам, поскольку в европейской культуре гностицизм неотделим от раннего христианства и позднего эллинизма.

Литература

1. Гумилев, Л. Н. Антисистемы и альбигойская ересь / Л. Н. Гумилев // Гностики или о «лжеименном» знании. — Киев, 1997 — С. 259–279.
2. Дугин, А. Тамплиеры Пролетариата. Национал большевизм и инициация / А. Дугин. — М., 1997.
3. Корсунский, А. Р. Упадок и гибель Западной Римской империи и возникновение германских королевств / А. Р. Корсунский, Р. Гюнтер. — М., 1984.
4. Литаврин, Г. Г. Христианство в Болгарии в 927–1018 гг. / Г. Г. Литаврин // Христианство в странах Восточной, Юго-Восточной и Центральной Европы на пороге второго тысячелетия. — М., 2002.
5. Огурцов, А. П. Философия науки эпохи Просвещения [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://read.newlibrary.ru/read/ogurcov_a_p/page0/filosofija_nauki_ypohi_prosvesheniya.html.
6. Сталин, И. В. О политической стратегии и тактике русских коммунистов [Электронный ресурс] / И. В. Сталин. — Режим доступа: <http://retroleks.ru/stalin/5-16.php>.
7. Франс, А. Восстание ангелов [Электронный ресурс] / А. Франс. — Режим доступа : <http://knigger.com/texts.php?bid=23135>

Г. В. Синоло

Минск, Белорусский государственный университет

Диалог с Библией как фактор новаторских поисков немецкой поэзии XVIII века

Общеизвестно, что Библия является одним из самых значимых текстов для европейской культуры, иудейско-христианской по своим основаниям. Библия — не просто книга в ряду других книг, но Книга книг; не просто текст, но Метатекст, в диалоге с которым и на полях которого (иногда в буквальном смысле) рождаются другие тексты; Вечная Книга, в которой содержатся и из которой прорастают семена других книг. Безусловно, Библия определила аксиологические поиски европейской культуры, ее религиозно-

духовные паттерны. Однако совершенно очевидно, что Библия оказала также большое воздействие на развитие европейской художественной парадигмы. При этом, безусловно, принципы библейской эстетики во многом (если не кардинально) отличаются от эллинских, чрезвычайно важных для европейского искусства и литературы. Это своеобразный союз-спор взаимодополняющих и одновременно противоположных друг другу начал, различных подходов к миру и человеку, различных принципов воплощения бытия. Сопоставляя эти подходы, С. С. Аверинцев пишет: «Греция дала образец меры, Библия — образец безмерности; Греции принадлежит прекрасное, Библии — возвышенное, то особое качество, которое в природе присуще не обжитым местностям, но крутизнам гор и пучинам морей. Тема греческой поэзии — статика формы, тема библейской поэзии — динамика силы. Грек Протагор сказал: Человек есть мера всех вещей; но Библия рисует бытие, как раз неподвластное человеческой мере, несоизмеримое с ней» [1, с. 189]. В противовес эллинской «культуре зрения» — культуре пластичных, скульптурных, архитектурных форм, простирающих свою власть и над поэтическим словом, — культура библейская является культурой голоса и слуха, культурой звучащего слова, бесконечного вслушивания в незримое и едва уловимое веяние Духа Божьего, в голос Божий. В связи с этим главная задача слова, звучащего в Библии, — уловить и выразить это веяние и этот высокий голос, равно как и ответное движение человеческого духа в его бесконечном «дорастании» до Духа Божьего. Именно поэтому Бог и человек практически никогда не становятся в библейских текстах объектами изображения, описания (к бестелесному, нетварному Богу это неприменимо по определению), но всегда предстают как субъекты морального выбора.

И эллинская «статика формы», и древнееврейская «динамика силы» оказались равно востребованными европейской литературой. Наряду с классическими произведениями античной литературы Библия стала для европейской культурной и литературной традиции своего рода «внутренним кодом», тем текстом, через призму которого можно исследовать своеобразие той или иной эпохи, глубже видеть ее интенции, силовые линии, новаторские поиски — и именно тогда еще яснее, когда они преломляются через великую устоявшуюся традицию. Для ряда эпох европейской культуры, как замечает С. С. Аверинцев, «библейская поэзия стала

коррективом и дополнением к античному идеалу красоты и уравновешенной меры» [1, с. 189]. Уточним, что это в первую очередь касается кризисных, так называемых переходных и переломных эпох в европейской культуре, наиболее остро ощущающих разрыв с традицией, — таких, как эпоха XVII века (и прежде всего барокко), эпоха романтизма, эпохи декаданса, модерна и постмодерна.

На этом фоне эпоха XVIII века, традиционно именуемая эпохой Просвещения (при этом Просвещение является ведущей идеологией эпохи, но не определяет весь спектр ее эстетических устремлений), традиционно же считается излишне рационалистической, в большей степени опирающейся в художественных поисках на принципы «Поэтики» Аристотеля, нежели на Библию. Тем не менее в последнее время исследователи, в том числе российские и белорусские, увидели «другой» XVIII век (см.: [5]), в котором достаточно сильны интуитивистские и мистические тенденции, во многом определившие новое прочтение Библии, которое в свою очередь обусловило новаторские поиски литературы XVIII в., особенно поэзии, и особенно немецкой.

Именно в Германии, где со времен Реформации и появления Лютеровской Библии великая Книга вошла в каждый дом и стала самой читаемой и издаваемой книгой, ее авторитет был чрезвычайно высок не только в духовном, но и в эстетическом плане. Обращение к библейской поэтике способствовало не только появлению собственно немецкой религиозно-философской поэзии в лютеровских переложениях Псалмов (этим был дан импульс не только протестантской поэзии того времени, но и европейской в целом), но и созданию великолепной поэзии барокко, вершиной которой стало творчество Андреаса Грифиуса (см.: [9]). В Германии XVIII в., где чрезвычайно силен пиетизм, втянутый в орбиту Просвещения, где Г. В. Лейбниц создает особую форму деизма, в большей степени ориентированного на библейское мировоззрение, авторитет Библии как духовного собеседника и как текста, вдохновляющего поэтов, остается очень высоким.

Библейская топка и стилистика определяют религиозно-философскую лирику Иоганна Кристиана Гюнтера (1695–1723) и особенно его духовные песни. Душа поэта ведет диалог с Богом, то принося покаяние, то задавая дерзкие вопросы, подобные вопросам библейского Иова. Это прежде всего касается таких стихотворений, как «Покаянные мысли о состоянии мира» («Bussgedanken

über den Zustand der Welt»), «Верность духа Божу» («Die Zuversicht des Geistes dem Gott»), «К Божу» («An Gott»), «Как он через внутреннее утешение был укреплен в своем нетерпении» («Als er durch innerlichen Trost bey der Ungeduld gestärket wurde»). Они образуют своего рода цикл, в центре которого — болезненная и проклятая для человеческого сознания проблема теодицеи — проблема осмысленности мира и оправдания Бога перед лицом самого страшного и непонятного зла — страданий праведных и невинных. Возможно, постановку этой проблемы стимулировали не только перенесенные поэтом страдания и невзгоды, но и внимательное чтение «Теодицеи» Г.В. Лейбница (1710). Поэт остро чувствует всю несправедливость мира, иронизирует над собой и этим обезбоженным миром и одновременно страстно жаждет Бога, жаждет истины. Своего рода метатекстом для религиозных стихотворений Гюнтера становится Книга Иова (см. подробнее: [8]).

На библейскую поэтику ориентировано творчество гамбургского поэта Бартольда Хинриха Броккеса (1680–1747), автора ярких барочных произведений — оратории «Страсти Христовы» (1712), музыку к которой написал Георг Фридрих Гендель, и переработки поэмы итальянца Джамбаттисты Марино «Вифлеемское избиение младенцев» («Verdeutscher Bethlehemscher Kindermord», 1715). Под пером Броккеса барокко трансформируется в русле просветительской идеологии; так возникает просветительское барокко, черты которого ярко выявились в генеральном произведении поэта — многотомном сборнике «Земное наслаждение в Боге, представляющее в физических [естественных; в оригинале — physikalischen] и моральных стихах» («Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in physikalischen und moralischen Gedichten», 1721–1747). Религиозно-философским стержнем, на который нанизывается каждое стихотворение, является телеология Лейбница, его учение о том, что бытие оправдано высшими целями Творца, Который, создавая этот мир, «избрал лучший из всех возможных миров». В сборнике многомерно варьируется, в сущности, одна мысль — о высшей целесообразности творения, разумном устройстве мироздания, совершенстве природы как подтверждении существования высших замыслов Бога. Поэт неустанно и щедро славит великолепие природы, вглядываясь в бесконечно большое и бесконечно малое. Как справедливо заметил Б. Я. Гейман, «за Броккесом останется заслуга первого не-

мецкого поэта, в творчестве которого природа перестает быть мертвой декорацией, приобретает чувственное воплощение и эмоциональную действенность» [2, с. 44]. Броккес поворачивает немецкую поэзию в сторону чувствительности, прокладывая дорогу сентиментализму. Неслучайно в конце творческого пути (1745) он перевел близкую ему по настроению поэму Джеймса Томсона «Времена года». Этот перевод оказал значительное влияние на становление немецкого сентиментализма, а для поэтики европейского сентиментализма в целом важна библейская составляющая.

Библейская стилистика определяет лирику швейцарско-немецкого поэта Альбрехта Галлера (1708–1777), в творчестве которого еще сильнее выявляются тенденции сентиментализма. Галлер широко прославился морально-дидактическими и религиозно-философскими поэмами «Мысли о разуме, суеверии и неверии» («Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben», 1729), «Лживость человеческих добродетелей» («Die Falschheit menschlicher Tugenden», 1730), «О происхождении зла» («Über den Ursprung des Übels», 1734; переведена в конце XVIII в. Н. М. Карамзиным), в которых варьируются религиозно-философские идеи Лейбница, а также этические идеи Шефтсбери. Однако новаторской является прежде всего лирика Галлера, особенно его «Незавершенная ода о Вечности» («Unvollkommene Ode über die Ewigkeit»), которую современники называли совершеннейшим и великолепнейшим поэтическим произведением и которая до сих пор включается в немецкие хрестоматии. В небольшой по размерам поэме еще ощущается барочный «антураж» (мысли о бренности мира и человека, представление о мире как «сцене», «театре», где человек играет слепую роль, о величии и ничтожности человека), но сама манера поэта, взывающего к темным лесам, ручьям, безмолвным скалам, тоскующего по безвременно ушедшему другу («Mein Freund ist hin. / Sein Schatten schwebt mir noch vor dem verwirrten Sinn...» [11, с. 67] — «Мой друг ушел. / Но тень его парит еще перед моим безумным взором...»; *здесь и далее подстрочный перевод наш.* — **Г. С.**), искренность чувств, резкие перебивы ритма, бесконечное вопрошание, всматривание в таинственный универсум и в себя самого — все это говорит о новом подходе к миру и человеку, о новаторстве поэтики Галлера, предваряющего поэтические эксперименты Ф. Г. Клопштока.

Библейское начало крайне важно для творчества Кристиана Фюрхтеготта Геллерта (1715–1769) — ключевой фигуры литературного процесса в Германии 1740-х гг. Он выступил преобразователем драмы, романа и даже басни, повернув их в сторону чувствительности, воспитания чувств (его басни стали самой издаваемой и самой читаемой книгой в Германии того времени после Библии). Важную роль сыграл Геллерт и в развитии так называемой духовной поэзии. Последняя представлена в знаменитом сборнике «Духовные оды и стихотворения» («Geistliche Oden und Gedichte», 1757), в котором, при всей опоре на устойчивую немецкую традицию лютеранской духовной песни, очевидно движение автора к безыскусственности и чувствительности. Геллерт впервые вводит различие между «одой для сердца», которая в его понимании синонимична духовной песне и выражает в большей степени индивидуальные чувства автора, и «ученой одой», в которой предстают более обобщенные духовные ситуации и прямо поясняются многие места Священного Писания. При этом Геллерт часто обращается к тексту того или иного библейского Псалма и создает вольное его переложение, включающее и факты постбиблейской истории христианства, и современный поэту материал. Многие духовные оды и песни Геллерта вдохновляли композиторов и исполняются до сих пор. Особенно широко известно положенное на музыку Людвигом ван Бетховеном стихотворение «Похвала Богу от природы» («Небеса благословляют славу Владыки»).

Геллерт подготовил зрелость немецкой поэзии XVIII в., однако именно Фридрих Готлиб Клопшток (1724–1803) выступил как дерзкий новатор и реформатор поэтического языка, чьи уроки окажутся важными для поэтов XX в. Именно в поэзии Клопштока достигается неповторимый синтез аналитичности и не просто чувствительности — сверхчувствительности, то соединение глубины философской мысли и экстатичности, которым отличается немецкая философская поэзия. Воспитанный в пиетистской семье, с детства впитавший в себя дух Библии, ее мысли и образы, а также изначально влюбленный в Гомера, Клопшток еще юношей задумал эпическую поэму, написанную гекзаметром (впервые на живом европейском языке), но посвященную Христу и Его «подвигу Спасения» (выражение Клопштока). Он отдал поэме «Мессия» («Der Messias»), именуемой также «Мессиадой» («Die Messiade») 25 лет своей жизни (1747–1773), превратив ее в своеобразную

«сентименталистскую Библию». В содержании поэмы, ее структуре и ритмах, ее языковой «плоти» соединяются дух Библии, дух Гомера и дух германской речи. Все это переплавлено жаром души молодого поэта, жившего в предельном напряжении чувств. Гёте писал о Клопштоке: «Искупитель должен был стать его героем, которого он вознамерился провести через всю земную юдоль и страдания к высшему небесному торжеству. В этом должно было соучаствовать все Божественное, ангельское и человеческое, что заложено в молодой душе. Воспитанный на Библии и вскормленный ее мощью, Клопшток, словно современник, общается с праотцами, пророками и предтечами, но все они, во все века, составляют лишь нимб вокруг Спасителя...» [3, с. 335].

Однако в еще большей степени новаторство Клопштока сказывается в лирической поэзии, и прежде всего благодаря синтезу античного и библейского начал. Поэт вносит существенный корректив в призыв своего знаменитого современника Иоганна Иоахима Винкельмана ориентироваться на эллинское искусство. Прекрасно зная греческую поэзию, первым научившись правильно воспроизводить в системе силовых ударений ионийский гекзаметр и эолийскую силлабо-метрическую строфику (логаэды), Клопшток считал, что греческий эталон нужно дополнить обращением к тому миру, который не был знаком эллинам, — к Библии и ее поэзии, а также к древнегерманскому наследию (статьи «О языке поэзии», «Мысли о природе поэзии»). Создавая вольные вариации на основе античной мелической строфики (алкеевой, сапфической, асклепиадовой строфы), Клопшток обращается также к стилистике Псалтири, к древнееврейскому тоническому стиху, варьирующему строки разной длины, и на этой основе создает немецкий философский гимн в свободных ритмах («in freien Rhythmen»). При этом верлибр (и в самом авангардном его варианте — антисинтаксическом, когда границы строк не совпадают с границами синтагм) осмысливается как парадигма внутренней свободы художника, как наиболее адекватная форма «вчувствования» в собственную душу и одновременно осмысления универсума, как форма величественной рефлексии и безудержного ликования души, ощущающей приближение Бога. Первым образцом немецкого философского гимна в свободных ритмах становится стихотворение Клопштока «Nicht in den Ocean...» («Не в океан...», 1759), названное во второй редакции (1771) «Die Frühlingsfeyer»

(«Празднество весны»). Это религиозно-философский гимн, построенный на тончайших библейских аллюзиях. Интеллектуально перегруженный и одновременно эмоционально перенасыщенный, вдохновенно-экстатический, он с большой силой передает ошеломленное и благоговейное состояние души человека, созерцающего грозу и открывающего для себя невероятную мощь Творца, Его непостижимость и в то же время удивительную близость человеку: «...Ja, das bist Du sichtbar, Unendlicher! / Der Wald neigt sich, der Strom fliehet, und ich / Falle nicht auf mein Angesicht? / Herr! Herr! Gott! Barmherzig und gnädig! / Du Naher! erbarme dich meiner!» [13, с. 47] («...Да, это Ты зрим, Бесконечный! / Лес склоняется, поток бежит, и я ль / Не паду на лицо свое? / Господь! Господь! Бог! Милосердный и милостивый! / Ты, Близкий! помилуй меня!»).

Эксперименты Клопштока (см. подробнее: [7]) и тираноборческий пафос его поэзии оказались чрезвычайно важными для штюрмерского поколения, чьим кумиром он был. Его уроки значимы для молодых Гердера и Гёте, для братьев Штольбергов, позднее — для новаторских поисков Гёльдерлина. Именно штюрмерское десятилетие (1770-е гг.), а затем эпоха веймарской классики (рубеж XVIII–XIX вв., время потрясений в Европе, время кризиса духа) становится временем нового открытия Библии, осознанного подхода к ней как к конкретному историко-культурному и эстетическому феномену, как к великой поэзии, созданной еврейским народом на этапе Древности. Начало этому положили штудии Гердера и Гёте над оригиналом ветхозаветного текста, их переложения Песни Песней, первые эквиритмические переводы Псалмов, выполненные Гердером, и его же работа «О духе древнееврейской поэзии» («Vom Geist der hebräischen Poesie», 1782–1783). Неслучайно Гёте приложит к своему итоговому сборнику «Западно-восточный диван» («West-östlicher Divan», 1819) большой корпус своих востоковедческих штудий («для лучшего уразумения “Дивана”»), в том числе очерк о Книге Исхода («Израиль в пустыне»), заметку о Песни Песней, статью «Ветхозаветное». А откроет этот корпус заметка «Евреи», в которой говорится: «Наивная поэзия — у всякой народности первая, она лежит в основании всего последующего; чем свежее, чем естественнее та первая поэзия, тем счастливее протекает развитие в позднейшие эпохи. Говоря о восточной поэзии, нельзя не вспомнить о древнейшем собрании, о Библии. Значительная часть Ветхого Завета написана в возвышенном умственном строе,

с энтузиазмом и принадлежит полю поэзии» [4, с. 140–141]. Таким образом, немецкий поэт видит в Библии величайшие образцы подлинной «наивной» поэзии, т.е. поэзии изначальной, основанной на естественном чувстве. Разделяя, как истинные просветители, идеи «естественной религии» — деизма, Гердер и Гёте видят в Библии наиболее полное воплощение общечеловеческого, разумного и естественного, служащего вечной школой просвещения, воспитания и самосовершенствования. Гёте глубоко убежден в том, что, «рассматриваемая книга за книгой, Книга книг явит нам, зачем дана она нам — затем, чтобы приступали мы к ней, словно ко второму миру, чтобы мы на примере ее и заблуждались, и просвещались, и обретали внутренний лад» [4, с. 143].

Таким образом, Гердер и Гёте открывают Библию как синтез конкретного духовного и исторического опыта древнего народа и одновременно как великую модель универсума, как своего рода «второй мир», в котором человек постигает себя самого. При этом язык библейской поэзии осмысливается ими как «праязык» поэзии вообще, изначальный язык рода человеческого. Как верно отмечает А. В. Михайлов, «Библия — настольная книга и Гёте, и его современников... <...> это самая первая и близкая из книг, какие приходилось и приходится читать, осмысливать, непрестанно обдумывать. Кроме того, это самая универсальная книга, которая для Гёте и его современников хронологически предшествует всему тому распадению единого знания (или единой пра-поэзии) на поэзию и не-поэзию, на поэзию и философию, на поэзию и науку, какое наблюдается во всей культурной истории. А в то же время эпоха Гёте (начиная с Гамана и Гердера) впервые способна оценить все те поэтические начала, которые содержатся в Библии. В результате Библия для Гёте служит универсальной мерой для оценки всего того, что существует в культурной истории, и если все явления искусства, изобразительного и поэтического, Гёте в конечном счете сопоставляет с греческим искусством как их идеальной мерой, то Библия оказывается еще более общей, глубокой и предполагающей само собою мерой всего совершающегося в жизни, истории, культуре» [6, с. 768].

Строй библейской поэзии (и прежде всего благодаря обращению к оригиналу) оставил глубокий след не только в философских гимнах молодых Гердера и Гёте, написанных свободными ритмами, но и в осознанной игре позднего Гёте различными культурными

ми пластами («Западно-восточный диван»), в сопоставлении им и противопоставлении текучести библейской формы и пластичности формы эллинской (стихотворение «Песнь и изваянье»).

Новации Клопштока и открытия эпохи штюрмерства оказываются очень значимыми для Фридриха Гёльдерлина (1770–1843), создавшего непревзойденные образцы оды, написанной логаздами, и философского гимна в свободных ритмах. Безусловно, релевантной для Гёльдерлина было античная традиция (Алкей, Асклепиад Самосский, Пиндар). Однако для жанра философского гимна наряду с традицией эпиникия Пиндара с его сложным, прихотливым ритмом и триадически организованной строфикой для Гёльдерлина не менее важной оказывается традиция библейская — топка, стилистика, ритмика Псалмов и пророческих книг. Страстный адепт Эллады, «последний эфеб немецкого эллинизма» (С. Цвейг), Гёльдерлин в финале отпущенного ему краткого периода сознательного творчества стремится к синтезу эллинского, библейского и собственно немецкого начал. В своих поздних грандиозных философских гимнах, хронотоп которых пытается объять собою все время и пространство человеческой культуры, поэт соединяет в неразделимое целое, в некий единый духовный и культурный ландшафт Элладу, Святую Землю и Германию, доказывает побратимство Аполлона, Диониса, Геракла и Христа, подчеркивая тем самым единство человеческой культуры, точнее — всеединство универсума: все суть проявления Единого Мирового Духа. При этом доминирующей установкой творчества Гёльдерлина оказываются не античные пластичность и предметность, но библейская настроенность на передачу движения неуловимого и непостижимого Духа. Неслучайно в гимне «Патмос» («Patmos») поэт напишет: «Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott» [12, с. 176] («Близок / И трудно постижим Бог»). Однако именно осознание этого дает надежду на постижение: «Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch...» [12, с. 176] («Но где опасность, вырастает / Спасенье также...»). Основа постижения Бога и универсума — мировой ритм, пронизывающий мироздание и несущий в себе законы Мирового Духа: «...все есть ритм: судьба человека — это небесный ритм, и всякое произведение искусства — только ритм» (цит. по: [10, с. 188]). Все это с неизбежностью влечет поэта не только к жанровым, но и к ритмомелодическим экспериментам, ориентированным на библейскую поэтику.

Стоя в центре Европы, у истоков Дуная (гимн «Am Quell der Donau» — «У истоков Дуная»), поэт окидывает мысленным взором материки и континенты и вслушивается в голос Азии, вглядывается в таинственный Восток, откуда пришло Божественное животворящее Слово: «...so kam / Das Wort aus Osten zu uns, / Und an Parnassos Felsen und am Kithäron hör ich, / O Asia, das Echo von dir und es bricht sich // Am Kapitol und jählings herab von den Alpen / Kommt eine Fremdlingin sie / Zu uns, die Erweckerin, / Die menschenbildende Stimme» [12, с. 141] («...так пришло / Слово с Востока к нам, / И на вершинах Парнаса, и на Кифероне я слышу, / О Азия, эхо твое, и оно отдается // На Капитолии, и, стремительно с Альп ниспадая, / Приходит она, чужестранка, / К нам, Пробудительница, / человекотворящая [человекообразующая] Речь»). В оригинале *die Stimme* («голос») — слово женского рода, и это чрезвычайно важно и очень соответствует библейскому духу (само слово «дух» — *ruah* — на иврите женского рода, как и *бат-коль* — «дочь голоса» — метафора, которая означает Голос Божий, доступный человеческому восприятию) и мистическому гипостазированному образу Шехины (имманентности Бога миру, Его присутствия среди людей), сливающейся с Премудростью, «художницей при Боге», помогавшей Ему творить мир, т.е. с творщим Словом.

Опыты Гёльдерлина, особое преломление им принципов библейской поэтики окажутся значимыми на новом переломе веков — XIX–XX — для символистов, неоромантиков, экспрессионистов: для Стефана Георге и поэтов его круга, для Райнера Марии Рильке, Георга Тракля, Эльзы Ласкер-Шюлер, Франца Верфеля, Иоганнеса Роберта Бехера и др. В исполненных трагических потрясений XX в. библейская поэтика оказалась чрезвычайно важной для таких выдающихся немецких, австрийских и еврейско-немецких поэтов, как Нелли Закс, Пауль Целан, Роза Ауслендер, Эрих Арендт, Георг Маурер, Иоганнес Бобровский и др.

Таким образом, осознанный диалог с Библией, предполагающий проникновение не только в ее духовные смыслы, но и в ее специфическую поэтику, связанный с ее изучением на основе обращения к оригиналу, помогает немецким поэтам XVIII в. (прежде всего Клопштоку, Гердеру, Гёте, Гёльдерлину) осмыслить важность библейской поэзии как эталона, дополняющего античный (эллинский), прийти к новаторским открытиям на основе разви-

тия и творческого освоения традиционных форм. Более того — диалог с Библией оказывается важным фактором формирования национальной литературы.

Литература

1. Аверинцев, С. С. [Вступление] / С. С. Аверинцев // Арфа царя Давида: У истоков древнейшей лирической традиции // Иностранная литература. — 1988. — № 6. — С. 189–191.

2. Гейман, Б. Я. Ранние просветители / Б. Я. Гейман // История немецкой литературы : в 5 т. — М., 1963. — С. 25–49.

3. Гёте, И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда / И. В. Гёте ; пер. Н. Ман // Собр. соч. : в 10 т. / под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта ; коммент. Н. Вильмонта. — М., 1976. — Т. 3.

4. Гёте, И. В. Статьи и примечания к лучшему уразумению «Западно-восточного дивана» / И. В. Гёте ; пер. А. В. Михайлова // Западно-восточный диван / И. В. Гёте ; пер. В. Левика ; изд. подгот. И. С. Брагинский, А. В. Михайлов ; отв. ред. И. С. Брагинский. — М., 1988. — С. 137–345.

5. Другой XVIII век : сб. науч. работ / Моск. гос. ун-т имени М. В. Ломоносова ; отв. ред. проф. Н. Т. Пахсарьян. — М., 2002. — 284 с.

6. Михайлов, А. В. Примечания / А. В. Михайлов // Западно-восточный диван / И. В. Гёте ; пер. В. Левика ; изд. подгот. И. С. Брагинский, А. В. Михайлов ; отв. ред. И. С. Брагинский. — М., 1988. — С. 709–878.

7. Синило, Г. В. Жанровые и стилевые новации в лирике Ф. Г. Клопштока / Г. В. Синило // Другой XVIII век : сб. науч. работ / Моск. гос. ун-т имени М. В. Ломоносова ; отв. ред. проф. Н. Т. Пахсарьян. — М., 2002. — С. 121–134.

8. Синило, Г. В. Иоганн Кристиан Гюнтер / Г. В. Синило // История немецкой литературы XVIII века: учеб. пособие / Г. В. Синило. — Минск, 2013. — С. 55–67.

9. Синило, Г. В. «Немецкий Экклезиаст» (Мотивы Экклезиаста в лирике Андреаса Грифиуса) / Г. В. Синило // Экклезиаст и его рецепция в мировой культуре : в 2 ч. Ч. 2: Экклезиаст в мировой поэзии: от Поздней Античности до Раннего Нового времени / Г. В. Синило. — Минск, 2013. — С. 422–469.

10. Цвейг, С. Гёльдерлин / С. Цвейг // Собр. соч. : в 7 т. — М., 1963. — Т. 6. — С. 95–206.

11. Haller, A. Unvollkommene Ode über die Ewigkeit / A. Haller // Gedichte und Interpretationen : in 6 Bd. — Bd. 2: Aufklärung und Sturm und Drang / hrsg. von K. Richter. — Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1996. — S. 67–71.

12. Hölderlin, F. Werke und Briefe / F. Hölderlin ; hrsg. von F. Beissner, J. Schmidt : in 2 Bd. — Frankfurt a. M. : Insel Verlag, 1969. — Bd. 1. — 460 + [206] S.

13. Klopstock, F. G. Werke in einem Band / F. G. Klopstock ; ausgew. und eingel. von K. — H. Hahn. — Berlin ; Weimar : Aufbau-Verlag, 1984.

Духовное общение как фактор усвоения ценностей культуры личностью

Культура богата и многообразна и включает в себя различные параметры и аспекты, виды и отрасли труда, типы взаимодействий людей. «В качестве продукта человеческой деятельности, — отмечал Н. И. Крюковский, — культура не только несет на себе отпечаток своего творца — человека, но и внутренней своей структурой как бы отражает структуру человека» [5, с. 24]. Материальная и духовная жизнь отдельного человека и всего общества, освоение человеком мирового культурного наследия — это сложно организованный и динамичный процесс. Тем не менее, самой существенной, на наш взгляд, стороной, характеризующей культуру в данном аспекте, будет ее *духовная* составляющая. Духовные потребности, в отличие от витальных, органических, не заданы генетически, а формируются в процессе онтогенеза, представляя собой продукт социального развития, то есть передаются человеку в процессе его приобщения к культуре, в ходе социализации и образования человека на протяжении всей жизни, где духовную составляющую следует иметь в виду в первую очередь. Культура посредством знаний проясняет окружающий человека мир, в котором сконцентрирована всеобщая человеческая история и деятельность человека. Она вооружает человека разнообразными знаниями, с помощью которых он постигает детерминанты общественных процессов и помогает ему целенаправленно и эффективно управлять ими. Культура несет человеку живительный приток нравственной силы, помогая преодолевать духовную пассивность и пессимизм. Поднимая человека до высокого духовно-нравственного уровня, она неизменно вызывает у него живительную потребность уважения и преклонения. Она помогает человеку освободиться от многих предрассудков, связанных с невежеством и духовным убожеством, она несет и нравственное обновление, и прочные моральные позиции в жизненных установках. В сущности, культура предстает как процесс становления и обогащения человеческого разума.

Через инкультурацию и социализацию человек приобщается к культурным ценностям, облагораживает свою личность, обогащается духовно, развивается как активный ответственный субъект бытия. В процессе обучения молодежь переосмысливает, переживает ценности, идеалы, смыслы, значения материальной и духовной культуры, идентифицирует свой внутренний мир с ними. Если это происходит, то субъект культуры преодолевает материальный внетворческо-определенный характер формы, ее вещность, становится существом духовным, живущим в напряженно ценностно-психологической атмосфере. Он здесь выступает ядром культуры и в ней, через нее все человеческие устремления обретают реальность. И. Кант, определяя назначение человека, отмечал, что природное назначение человека — высшая культура. Она возвышает человека до общечеловеческой миссии, делает его готовым к восприятию духовных ценностей, высвобождает его духовную энергию, спасает от будничного. На наш взгляд, основополагающая роль духовной культуры заключается в том, что она задает человеку идеалы, примеры для подражания, символы, образцы поведения, понятия о добре и зле, плохом и хорошем поступке. Культура является источником духовности, эталонов социализации и базовых социальных черт (язык, ценности, картина мира, нормы жизнедеятельности), ориентирует человека на общественно одобряемые качества, модели деятельности. Духовность нельзя «выучить», как таблицу умножения, заимствовать, присвоить. Она вырабатывается «изнутри» интеллектом, чувствами, а главное — деятельным участием человека в жизненных ситуациях, в которых он сталкивается с «внешними» (объективированными в культуре) формами духовности.

Ценности как важнейший компонент культуры обеспечивают духовную ориентацию и избирательную регуляцию предметной деятельности людей и их общения. Ценностные установки в обыденном сознании сохраняются вплоть до самых высоких ступеней развития цивилизации с ее рационально-опосредованными и научно-обоснованными формами поведения человека. А. Ф. Лосев отмечал, что «если человек имеет только знания и ничего другого — это страшный человек, беспринципный человек и даже опасный человек. И чем больше он будет иметь знаний, тем страшней, опасней и бесполезней для общества он будет» [6, с. 323]. Поэтому потребность в системе ценностей — это экзистен-

циальная потребность человека в смысле, который направляет индивидуальный жизненный путь. Если бы личность не имела устойчивой системы смыслов и ценностей, она была бы потеряна и дезориентирована в окружающем мире. Поэтому в обществе культурная регуляция человеческой деятельности осуществляется через призму ценностей. Ценности, подчеркивал Н. С. Лосский, помогают обществу и человеку различать хорошее и плохое, идеальное и избегаемое состояние, истину и заблуждение, красоту и безобразие, справедливое и несправедливое, допустимое и запретное, существенное и несущественное [7, с. 63].

Выработанные в культуре ценности, даже если они имеют всеобщую и давнюю апробацию, могут быть органично восприняты индивидом и всем обществом, усвоены ими, не выучены, только в том случае, если они пережиты личностью, приняты ею эмоционально, а не поняты рационально. Представить их силою воображения невозможно — представлению доступны не ценность, а только ее носители. Субъект культуры, к примеру, воспринимает не добро, как таковое, а определенный добрый поступок, не красоту, а красивую вещь. Передать другому свои ценности можно лишь в процессе духовного общения, основанного на отношении к другому как к равному себе субъекту, на основе уважения и стремления достичь с ним духовной общности. Культурные ценности, определеннные в разнообразных плодах человеческой деятельности, требуют особого способа их извлечения из данных предметов. Простая коммуникация как передача знаний с помощью монологических знаковых систем в этом случае является неэффективной. Данными средствами можно только рассказать о них, можно информировать о чьих-то ценностных ориентациях, но нельзя достичь того, чтобы другой субъект их принял, чтобы они стали и его ценностями. По выражению С. Рубинштейна, ценностное сознание вырабатывается свободной личностью, действующей на основе собственного целеполагания и выбора, обладающей не только сознанием, но и самосознанием, уникальным носителем духа, способным не к одним интеллектуальным операциям, но и к эмпатии [8]. Передача эта осуществляется в процессе воспитания, сущностью которого является приобщение к ценностям.

Диалектика воспитания состоит в том, что оно должно соединить в единый процесс желание воспитателя приобщить воспитанника к ценностям, выработанным культурой, и одновременно

стремление воспитанника как полноценного субъекта самостоятельно свободно строить свою систему ценностей, свое мировоззрение. Воспитание как целенаправленное формирование ценностного сознания личности — деятельность несравненно более сложная, чем образование (передача знаний) или научение (передача умений), и требует особых качеств от профессиональных педагогов и идеологических структур.

В формировании культурных ценностей личности ведущая роль принадлежит искусству и различным видам художественной деятельности, основной задачей которых является пробуждение у индивида эстетического отношения к действительности. «Неуловимый и тревожный поиск, который ведет искусство, — утверждал А. Камю, — смягчает лихорадочное напряжение загнанного человека, помогает полюбить этот ограниченный и смертельный мир» [4, с. 323]. Ибо искусство многогранно, это душа человека, это богатейший мир прекрасных образов, это полет фантазии, это желание понять смысл жизни и человеческого бытия, это концентрация творческих сил человека.

В художественном образе, порождаемым творческой деятельностью, синкретически слиты познание, ценностное осмысление и проектирование вымышленной реальности. Важнейший аспект диалектики искусства — способность одновременно быть подобием реальной жизни и отличаться от него, являться результатом человеческого труда, выдуманным произведением, моделью жизни. Искусство порождает особую форму бытия, названное М. С. Каганом «художественной реальностью», которая представляет собой иллюзорный, ирреальный мир художественного вымысла [3, с. 87–88]. Художественная реальность являет собой некий фрагмент действительной реальности, превращенный творцом в инобытие. В силу этого аксиосфера искусства вбирает в себя полноту бытия, но и дополняющие его формы небытия. Следовательно, сотворенное субъектом искусства инобытие, выдаваемое за мир действительный, требует особой формы синтетически-целостной, объединяющей оценки изображенной реальности с оценкой самого изображения.

Искусство, таким образом, — новая реальность, второй, дополнительный социально организованный опыт. Это вызывает сложное, противоречивое воздействие произведения искусства на духовный мир человека: глубокое переживание, похожее на переживание реальных событий, и эстетическое наслаждение, что

возникает от восприятия произведения именно как произведения искусства. Оно является материальным воплощением художественного образа и выступает как своеобразная конструкция (звуковая, пластическая, цветовая, словесная и др.), особенная художественно-образная система знаков, специфический художественный «язык» (музыкальный, архитектурный, хореографический, экранный и др.), что несет человеку содержащую в нем художественную ценность. Оно необходимо человеку как способ целостного познания и всестороннего формирования индивида, его эмоционального и интеллектуального развития, приобщения к накопленному обществом коллективному опыту, конкретным общественно-политическим интересам и идеалам. Способность вызывать сложные, противоречивые переживания в процессе восприятия дает искусству исключительные возможности воздействия на человека. Но для этого специфического воздействия необходимо, чтобы искусство было изоморфным реальной жизни, т.е. не копировало, а воспроизводило ее структуру. Назначение искусства — в стремлении к целостному восприятию мира, формированию гармоничной личности, в сохранении целостности и устойчивости всей культуры. Создавая мир «вторичной реальности», оно становится для человека источником жизненного опыта, специально продуманного и оцененного с точки зрения подлинных смыслов и ценностей. Поэтому в структуре духовных отношений искусство осуществляет важные функции формирования характера, социализации и инкультурации личности, внедрения норм и ценностей, смыслов и знаний, необходимых личности для полноценной жизни в обществе.

Освоение личностью художественных ценностей возможно в процессе образования, где теснейшим образом взаимосвязаны процессы воспитания, социализации и овладение мировым культурным наследием формирующимся индивидом.

Специфика изучения искусства — в выяснении его ценностей и смыслов, идеалов и идей, функций и форм, а также в восприятии искусства как части целостного социокультурного пространства, его взаимодействия с другими феноменами культуры. Оно в высшем учебном заведении как итоге всего предыдущего духовного развития не только обеспечивает специализированную подготовку в области искусства, но и дает возможность через погружения в область духовного наследия человечества почувствовать ка-

ждому студенту и его собственный потенциал, причем в концентрированном виде. В вузах сферы культуры все виды искусства, его различные жанры и формы, направления и стили представлены во всем существующем многообразии. Так, в соответствии с государственными стандартами художественного образования для студентов творческих вузов в полном объеме изучаются теория и история мирового и отечественного искусства, теория и история мировой и отечественной культуры, различные виды искусства, их выразительные средства, формы и методы творчества. Именно на этом этапе образования каждый студент имеет возможность прикоснуться к мировой художественной культуре и продолжить свой жизненный и профессиональный путь с приобретенной «духовной полнотой». В дальнейшей профессиональной деятельности это разнообразие в приобщении к различным видам искусства и направлениям художественно-творческой деятельности будет, безусловно, ограничено каким-либо одним или двумя видами.

Изучение степени влияния художественного образования на социализацию студенческой молодежи показывает, что оно несет в себе неограниченный потенциал для формирования личности и сохраняет возможность для прямого и обратного воздействия через субъективный мир каждого отдельного индивида [2, с. 8–11]. Это объясняется тем, что искусство является важнейшей формой общественного сознания, где в опосредованном виде присутствуют разнообразные элементы освоения окружающей действительности. Очевидно, что социализация будущего специалиста через постижение искусства не может быть одномоментным актом, это длительный процесс. Его результат скажется в будущей профессиональной деятельности. Но именно это отсроченное действие приобретаемого художественного образования даст в будущем и более глубокое понимание происходящих в обществе социально-культурных процессов.

Социальный аспект художественного образования, по нашему мнению, теснейшим образом связан с принципом гуманизма в его истинном смысле. Искусство, будучи особым художественным выражением сущности самого человека, исключительно гуманно и пронизано человечностью от самых простейших и примитивных форм своего первобытного состояния до сложнейших философских обобщений современности. В этом ракурсе художественное образование содержит необыкновенное по силе воздействие на

индивида средство — самого человека и его творения. Гуманизм в искусстве — это обращение ко всему человеческому с требованием уважения к каждому живущему человеку на земле, его творческим устремлениям и возможностям самовыражения, к признанию внутреннего мира и духовных переживаний формирующейся личности как абсолютной и неделимой ценности. «Искусство, воссоздающее жизнь в ее целостности,— отмечает Ю. Б. Борев,— выступает гарантом целостного восприятия мира, <...> хранителем целостности личности, целостности культуры и жизненного опыта человечества» [1, с. 106]. Обладая огромным культурно-преобразовательным потенциалом, искусство оказывает мощное влияние на личностное развитие молодежи, способствует одухотворению ее внутреннего мира, становлению содержательных основ и культурных форм проявления их творческой индивидуальности.

Литература

1. Борев, Ю. Б. Эстетика.— 4-е изд. доп. / Ю. Б. Борев.— М., 1988.
2. Гутько, О. Л. Анализ культурной идентификации учащейся молодежи / О. Л. Гутько // Мастацкая адукацыя і культура.— 2006.— № 1.— С. 8–11.
3. Каган, М. С. Философская теория ценностей / М. С. Каган.— СПб., 1997.
4. Камю, А. Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство : пер. с фр. / А. Камю.— М., 1990.
5. Крукоўскі, М. І. Філасофія культуры: уводзіны ў тэарэтычную культуралогію : вучэб. дапам / М. І. Крукоўскі.— Мінск, 2000.
6. Лосев, А. Ф. Дерзание духа / А. Ф. Лосев.— М., 1988.
7. Лосский, Н. Ценность и Бытие. Бог и Царство Божие как основа ценностей / Н. Лосский.— М., 1994.
8. Рубинштейн, С. Л. Проблемы общей психологии / С. Л. Рубинштейн.— М., 1973.

М. М. Соколовская

Минск, Белорусская государственная академия музыки

Взаимодействие духовного и материального начал в музыке

Музыкальное искусство граничит, с одной стороны, с материальной культурой, с другой — с культурой духовной. Поэтому при культурологическом подходе, двигаясь от особенного к общему

и от конкретного к абстрактному, при изучении музыки необходимо располагать элементы, составляющие структуру музыкального произведения, в культурологическом пространстве так, чтобы в них по мере расположения постепенно уменьшалась доля материального и возрастала доля духовного. Такая классификация элементов музыки снизу, от материальной составляющей, на наш взгляд, позволяет очертить как бы область бытия музыкального искусства. В музыке, духовные и материальные составляющие находятся в некотором подвижном равновесии, в противоречивом диалектическом единстве. Как и в культуре в целом, в духовной — всегда обнаруживается материальный уровень в виде того или иного знака-символа, что играет роль формы по отношению к идее, выступающей в качестве содержания. В материальной культуре — существует семантика, смысл. Вообще трудно представить себе образцы и духовной и материальной культуры, где бы духовное и материальное выступали в чистом виде, изолированно.

По мнению Н. И. Крюковского, с орнаментики в иерархии искусств начинается перевес духовности над материальностью [5, с. 159]. Звуковой орнаментикой полагал музыку австрийский эстетик второй половины XIX в. Э. Ганслик. В орнаментике, как известно, в основе всего лежит ритмическая сетка, на которой размещаются элементы, взаимодействующие между собой посредством величины, цвета, формы. В простейших музыкальных жанрах также в основе может находиться метроритм, энергетический нерв произведения, вдоль которого размещаются во времени определенные звуки, соотносящиеся между собой продолжительностью, высотой и тембром. Общее между орнаментикой и музыкой очевидно. Однако во всей своей целостности музыка намного превосходит орнамент. Она гораздо меньше, чем архитектура, декоративно-прикладное искусство, орнамент, связана с материальной основой, хотя акустическое своеобразие, зависимое от особенностей инструмента или голоса, имеет в ней значение. Уже сам музыкальный звук как бы утрачивает свою материальность, «вещность» (М. Хайдеггер), начинает существовать в сверхчувственном, бестелесном пространстве и времени.

В музыке перевес духовного становится явным, что обусловлено спецификой музыкального искусства, его выразительными возможностями. Духовное проявляется в музыкальной интонации, понимаемой как мысль о действительности, выраженная

в звуке. Б. Асафьев сформулировал теорию интонации в работе «Музыкальная форма как процесс» (1930 г.). По Асафьеву, интонация представляет собой небольшое сочетание звуков, типа мотива, «...интонация — это множество звуков, отобранных социально» [1, с. 22–23]. Отбор осуществляется путем сравнения, запоминания и нахождения сходств и отличий звуков в процессе их чередования. Главным признаком интонации Асафьев считал отношение входящих в нее элементов, к которым он причислял *интервал*, как основу музыкального языка. В качестве базового понятия музыки Асафьев рассматривает *тон*, с помощью которого осуществляется восприятие звуков, закономерно сопряженных, через ощущение их высотности. Составным элементом интонации также является *пауза*, которая прерывает звучание, но не движение. Существенной характеристикой интонации, по мнению музыковеда, является *тембр*, выполняющий определенную роль в связях между элементами интонаций. Асафьев даже утверждал, что интонация — это «явление осмысления тембра» [1, с. 240]. Системой интонационных связей полагается *лад*, представляющий собой звукоряд, развивающийся во времени.

Таким образом, *интонация — это звуковысотное, темпоритмически организованное и в определенном тембровом регистре осуществленное выражение духовного движения — настроения, чувства, переживания*. Она составляет основу музыки. Музыка, прежде всего, искусство интонации, вне интонации — только комбинация звуков. Интонация может быть представлена в виде своеобразного фундамента, над которым надстроен весь сложный комплекс музыкально-творческих явлений.

Музыка является временным искусством, это значит, что музыкальное произведение существует не только в пространстве, но в первую очередь во времени, что также определяет ее имманентную природу. Музыка создается и воспринимается в большей степени с помощью не зрительного, а слухового анализатора, имеющего свою специфику. Асафьев писал, «...слух становится мерой вещей в музыке» [1, с. 207]. Понять форму музыкального произведения удастся при условии выяснения целесообразности продвижения воспринимаемого слухом потока звучаний, понимания, почему движение продолжается, то сокращаясь, то растягиваясь. Значение слухового восприятия подчеркивал Ю. Кремлев [4]. Л. Мазель, утверждал, выразительность музыки основана «...пре-

жде всего, на некоторых особенностях слуховых впечатлений по сравнению, например, с впечатлениями зрительными» [6, с. 13].

Музыкальное произведение, как и продукты других видов искусства, имеет внутреннее иерархическое строение, которое соединяет форму и содержание. Относительно восприятия музыки высказывался Р. Ингарден. «Музыкальное произведение, считал он, есть многофазовое образование, в котором основными элементарными явлениями служат звуковые и шумовые качества» [2, с. 487]. К компонентам структуры музыкального сочинения Ингарден относил звуки, тона, взаимодействие звуков, стуки, шорохи [2, с. 443–444]. Звуковые сочетания вместе с незвуковыми создают единое, полностью оформленное произведение. К звуковым образованиям, по его мнению, относятся мотивы, фразы, предложения, из которых строится музыкальное произведение.

Первичной, самой элементарной ступенью формальной структуры музыкального произведения является *темподинамика*. Динамику и темп можно назвать самой внешней, чувственно воспринимаемой чертой музыкального произведения и образа, самым внешним средством звуковой выразительности. Темподинамика имеет преимущественно количественный аспект чувственной характеристики музыкального образа. Динамику можно сравнить с цветом в архитектуре.

Самостоятельным структурным уровнем и относительно более внутренним и смысловым является *инструментовка* или тембровое оформление звукового образа. Инструментовка через тембровую специфику звука содержит уже более выразительные, качественные его характеристики. Различные инструментальные группы и их тембровые возможности активно используются в первую очередь в симфонической музыке для качественно более содержательной характеристики создаваемых музыкальных образов. Инструментовка как бы соответствует фактуре музыкального произведения.

Ближе к полюсу содержания находится глубинный структурный уровень в музыке — *гармония*. Несмотря на то, что гармонизация еще является частью формальных средств, она как бы пронизывает и насыщает материал музыкального произведения собою и уже непосредственно примыкает к сфере, наиболее близкой к полюсу содержания. Гармоническая модуляция достаточно

сильно влияет на общее, суммарное эстетическое впечатление и оценку произведения, несравненно сильнее, чем смена инструментовки и, тем более, темпа и динамики. Это свидетельствует об относительно большей глубинности уровня гармонии. Однако сама по себе гармония не имеет самостоятельности и, в целом, еще относится к сфере формальных музыкальных средств.

Преимущественно содержательная структура музыкального произведения начинается с *мелодии*. Л. Мазель считал мелодию музыкальной мыслью. Для нее имеет значение и музыкально-высотное соотношение, и ритм, и тембр, и самый способ исполнения [6, с. 64]. В некоторых музыкальных жанрах мелодия завершает собой структуру музыкального произведения, играя роль окончательного его содержания, дальше за ним ничего больше не существует. Даже незначительные искажения мелодии воспринимаются резко отрицательно, снижают эстетическое достоинство произведения вплоть до перехода его из сферы категории прекрасное в область уродливого.

Культурологический подход к морфологии музыкального произведения позволяет выявить еще два структурных уровня. Это, прежде всего, *тема*, которая выступает как квинтэссенция мелодии, как ее определенный смысл, значение и содержание, как то, что обозначает данная мелодия. В крупных музыкальных формах, таких как соната, симфония, почти каждая выразительно сформированная мелодия является определенной темой, и эта тема выступает в роли содержания некоего музыкального образа. По отношению к теме уже мелодия выступает как форма. Показательны в этом смысле многие сочинения классицистского стиля.

За темой следует *идея* — конечный, завершающий уровень структуры музыкального произведения. Правда, в музыке идея в полном смысле этого слова, как верно выраженная, сформулированная мысль, находит опосредованное воплощения. Она здесь еще только как бы подразумевается. Ю. Кремлев писал о неразрывном сочетании в музыке мощной эмоциональности, яркой аффективности с неопределенностью [4, с. 41]. Существует ошибочное мнение о том, что более конкретно идея выражается в программной музыке, где основным носителем смысла является не столько музыка, сколько словесный текст. Характерным примером программной музыки служат в этом случае произведения Г. Берлиоза, Л. Бетховена, Г. Малера, Д. Шостаковича.

Данная классификация вытекает из культурологического подхода, целью которого является рассмотрение поляризованности структурного поля музыки, вписанного в аналогичное поле художественной культуры, а через него — и в логическое пространство культуры в целом. Некоторые музыковеды выделяют больше уровней музыкального произведения [6].

Безусловно, музыка не имеет выраженной материальной ценности, поскольку нематериальное ее влияние проявляется, прежде всего, в духовной жизни человека и общества. Противоречие между явной способностью музыки оказывать влияние на человека и невозможностью ясно выразить то содержание, что оказало влияние, привело к значительному разнообразию в ответе на вопрос, что же именно музыка «говорит» человеку, какое послание в ней содержится. Исследователи утверждают, музыка — это запечатление непосредственно самого человека, его мыслей, эмоций, интеллекта, его подсознательного. В основу данного понимания помещается система художественных представлений, возникающих под влиянием музыки и складывающихся собственно в некоторое музыкальное содержание. Являясь сложным продуктом деятельности психики человека, эти представления имеют своей предметной стороной переплетающиеся и взаимопроникающие понятия человека, окружающего его мира и непосредственно самой музыки. М. Каган считал, что история человека — это движение от преобладания внешних воздействий через этап их борьбы с внутренней энергией ценностного самоопределения индивида [3, с. 18]. Композитор, создавая музыкальное произведение, находится в различных связях с окружающим его миром, на него влияют, к примеру, общественные и экономические условия жизни. Одной из его возможных задач, а также задачей исполнителя и реципиента, становится порождение музыкальных представлений, их организация между собой с помощью выразительных средств музыкального искусства. Умелое использование музыкального материала позволяет создавать посредством аналогий и ассоциаций обобщения различной степени сложности — от музыкальных образов до концептуальных тем и идей. При этом важной особенностью музыки является непрерывная гибкая реорганизация порождаемой ею системы представлений. Помимо богатства художественных образов имеем также сотворческую увлеченность слушателя музыкальным произведением, способность музыки «захватывать в плен».

Созданное композитором музыкальное произведение является воплощением части его внутреннего мира. Рефлексируя, автор переосмысливает имеющийся в его распоряжении опыт, создает образы. Богатство используемого композитором материала огромно, и в отдельных случаях оно может даже дозвониться над создателем, мешая ему свободно творить. Однако автор не может существовать в вакууме, так или иначе он изначально является носителем музыкальных культурных традиций и существует в контексте уже разработанных музыкальных форм, существующих стилей, звуковысотных систем, жанров, техник, в рамках символики музыкальных инструментов, смыслов тональностей и прочего. Если опыт предшественников не используется, существует вероятность, что музыкальное содержание произведения останется непонятым слушателем, который на самом деле существует ровно в той же культурной реальности. Автору музыкального произведения, как субъекту культуры, должны быть присущи разум, воображение, навыки обостренного художественного восприятия, тонкое чувствование. Созданному им музыкальному произведению, как объекту культуры, могут соответствовать содержание и форма (идея, тема, мелодия, гармонизация, инструментовка, динамика, темп).

Таким образом, перечисленные выше музыкальные факторы в сочетании с незвуковыми факторами (выражение каких-либо чувств, переживаний, изображение чего-то) порождают, как и в других видах искусства, особую форму бытия, названную М. С. Каганом «художественной реальностью», представляющую собой иллюзорный, ирреальный мир художественного вымысла. [3, с. 87–88]. Художественная реальность является собой некий фрагмент действительного мира, превращенный творцом в феномен инобытия искусства. В силу этого аксиосфера музыки вбирает в себя полноту бытия, но и дополняющие его формы небытия. Созданное субъектом музыкальной культуры инобытие требует особой формы синтетически-целостной, интегрирующей оценки изображенной реальности с оценкой самого изображения.

Литература

1. Асафьев, Б. А. Музыкальная форма как процесс / Б. А. Асафьев. — Л., 1971.
2. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. — М., 1962.

3. Каган, М. С. Философская теория ценности / М. С. Каган.— СПб., 1997.
4. Кремлев, Ю. А. О месте музыки среди искусств / Ю. А. Кремлев.— М., 1966.
5. Крукоўскі, М. І. Філасофія культуры: уводзіны ў тэарэтычную культуралогію : вучэб. дапам. / М. І. Крукоўскі.— Мінск, 2000.
6. Мазель, Л. Стрoение музыкального произведения : учеб. пособие / Л. Мазель.— М., 1979.

Р. Н. Сномo

Минск, Белорусский государственный университет

Типологические аспекты американского гендера, детства и старости в понимании Дж. Стейнбека

Творчество Джона Стейнбека, Нобелевского лауреата 1962 г., содержит в себе национальный и универсальный культурный опыт, транслирует культурные парадигмы и общечеловеческие ценности. Именно поэтому в последнее время произведения Дж. Стейнбека становятся объектом междисциплинарных исследований.

Наибольший интерес современных американских культурологов (Robert S. Hughs, 2013 [5]; Mark Brinkman, 2014 [2]; Katherleen Hicks, 2012 [4]; Barbara A. Heavelin, 2009 [3]) вызывают документально-публицистические работы Стейнбека. В них писатель обосновал оригинальные культурологические концепции, главной целью которых было определение особенностей американского менталитета, выявление парадоксов и закономерностей культурно-цивилизационного развития американского общества. Важнейшие документально-публицистические сочинения Стейнбека, посвященные американской культуре («Путешествия с Чарли в поисках Америки», 1962; «Америка и Американцы», 1966), были написаны им в зрелом возрасте, а это значит, что они подытоживают накопленный писателем опыт. Документалистика и публицистика Дж. Стейнбека ценны тем, что автор дал авторитетные и глубокие оценки американской культуры в сравнении с другими, но исходя из нее самой. Этому способствовали его поездки по всему миру, в том числе в СССР.

Несколько лет Дж. Стейнбек провел в архивах, в поисках материала для романа «К востоку от Эдема» (1952). Позже резуль-

таты своего исследования автор изложил как в самом романе, так и в документальном эссе «Америка и американцы», которое до сих пор не переведено на русский язык и даже не включено некоторыми русскоязычными изданиями в библиографию писателя. Именно это эссе послужило в качестве материала для нашего исследования.

Во времена заселения американского континента львиная доля физического и морального труда была возложена на женские плечи. Стейнбек, анализируя большинство архивных данных, а также надписей на могильных плитах, свидетельствует о том, что среднестатистический муж того времени за время своей жизни «переживал» сразу нескольких жен. Вот эпизод, который описывает Дж. Стейнбек в романе (главный герой только похоронил свою первую супругу, от нее остался младенец): «Ему [Сайрусу Траску] было нужно, чтобы кто-то поддерживал в доме порядок и стряпал, а прислуга стоила денег. Он был здоровый, сильный мужчина, и ему было нужно рядом женское тело, а оно тоже стоило денег — если, конечно, ты на этом теле не женат. Вздыханья, свиданья, помолвка, венчанье — со всем этим Сайрус управился за две недели, и наутро после свадьбы Алиса была уже беременна. Соседи не сочли женитьбу вдовца поспешной. *В те времена мужчины обычно успевали за свою жизнь угробить три, а то и четыре жены, и ничего необычного никто в этом не усматривал* (курсив наш. — *Р. С.*)» [1, с. 20–21].

Современная писателю американская жизнь обратила этот процесс в противоположную сторону. Ранее мужчина женился на девушке намного моложе себя ввиду короткой продолжительности ее жизни, в силу тяжелых жизненных условий, сурового труда, а также высокой смертности при вынашивании младенцев. «Современная жизнь, — пишет Стейнбек, — оказывает огромное давление на мужчин, в особенности бизнесменов. Уже почти правило, что мужчина умирает первым, в большинстве своем из-за переутомления, давления, чрезмерного потребления жиров, алкоголя и других факторов» [6, с. 117]. В результате этой тенденции американское общество переполнилось вдовами. Они зачастую уже стары, чтобы вступать в повторный брак, и остаются в одиночестве. Большинство таких женщин вынуждены доживать свою жизнь на минимальные пособия, труд во имя которых, собственно, и подорвал здоровье мужчин. Писатель подчеркивает, что частью обя-

занностей современного американского мужчины является «жить и действовать с осознанием, что его переживут» [6, с. 117].

Стейнбек констатирует, что американский социум 60-х годов не находит места для одиноких стареющих женщин. Понимая, что такое заявление будут пытаться оспорить и что действительно существуют цветущие женщины, прекрасно реализовавшие себя в социуме, в политике и благотворительности, писатель признает возможность существования исключений. Однако, подчеркивает Стейнбек, у большинства из таких женщин отсутствует «удовольствие или удовлетворение» от социального общения, а коммуникативные связи проявляются только среди «себе подобных» [6, с. 117].

И хотя у такого рода женщин есть огромное количество преимуществ (социальных, сексуальных и др.) перед незрелыми женщинами, они все равно уступают в борьбе за своего мужчину другому типу, который Дж. Стейнбек называет «child-women», — «женщине-ребенку» [6, с. 117]. Подобный тип прельщает американского мужчину мнимой или, лучше сказать, лживой зрелостью (косметикой, париками, накладными ресницами) и, конечно, не раскрывшей себя девичьей красотой. Недостающие объемы незрелых девушек такого типа воссоздаются искусственно. Автор приводит стандарты красоты журналов того времени: «42–38–43» [6, с. 118] и констатирует, что увеличение этих стандартов вызывает неподдельный энтузиазм у мужчин. Писатель дает прогноз, что подобная тенденция будет иметь продолжение, что впоследствии приведет к возникновению «men-children» — «мужчин-детей». Этот тип будет характеризоваться тем, что в отличие «child-women», когда ребенок пытается имитировать женщину, взрослому мужчине будет присущ инфантилизм и стремление удовлетворить свою младенческую неудовлетворенную потребность в материнской ласке и любви, проявляющуюся в мужских фантазиях на тему женской груди.

Сделаем отступление и скажем, что образ «матери-кормилицы», по справедливому замечанию автора, всегда внушал чувство безопасности и благоденствия. Писатель использовал этот образ в заключительной сцене романа «Гроздь гнева» (1939). Но, к изумлению автора, эта сцена вызвала в Соединенных Штатах волну негодования, и, как отмечал писатель, ее сочли «грязной, эротической, мерзкой» [6, с. 118]. Позже Стейнбек сделал вывод, что «child-women», пытающиеся под давлением новых женских стан-

дартов красоты сохранить свои формы, уже вырастили поколение людей, не знающих, что такое грудное вскармливание. Поэтому женская грудь у таких «искусственников» ассоциируется не с естественными природными потребностями человека, а именно с сексуальными.

Мы приходим к выводу, что сексуальность в американской культуре становится синонимом удовольствия и счастья, поэтому молодое поколение («child-women») прилагает всевозможные усилия для того, чтобы ее приобрести как можно раньше. В свою очередь старшее поколение (одинокое зрелые женщины) находятся в постоянной депрессии, испытывают чувство неудовлетворенности и нереализованности, потому что, будучи в расцвете сил, они не могут конкурировать с более молодыми девушками. Сильные же мужчины вынуждены деградировать и становиться инфантильными «men-children», дабы удовлетворить свою нереализованную потребность в материнской любви. Подобную тенденцию Дж. Стейнбек называет «новой болезнью, опасной и неизлечимой» [6, с. 119].

Отдельное внимание Дж. Стейнбек уделяет *феномену американского детства*. Автор приходит к выводу, что ребенок в американском обществе более не должен жить подобно своим родителям, идти по их стопам и удерживать их социальный статус (как виделась эта парадигма в Европе). «Он должен быть лучше, жить лучше, знать больше, одеваться богаче, а главное, приобрести новую профессию, превосходящую профессию своих родителей», — пишет Дж. Стейнбек [6, с. 113]. Подобное отношение к детству становится ключевым паттерном национальной мечты.

Огромное количество болезней, которые были недоступны лечению до XX века, сделало американское материнство и отцовство триумфом само по себе. Поэтому отношение к детям автор считает странностью, присущей американской нации, как никакой другой в мире. Писатель обращается к медицинской терминологии и пишет, что странное отношение к детям перестало быть симптомом американского общества и перешло в травму. С этой точки зрения Дж. Стейнбек вводит неологизм или новый психологический термин для определения этой болезни американского общества — «paedosis» [6, с.112]. «Паэдозис», по определению Стейнбека, — это страх, ненависть и обожание своих детей. Причем дети могут победить эту болезнь, а родители почти никогда» [6, с.112].

Огромную роль в развитии симптомов и самой болезни «паэдозис» сыграл характерный американский образ жизни с его стандартами. А наибольшее влияние на формирование «нездоровых» моделей поведения детей и родителей оказала, по мнению автора, реклама. Обобщив мысли писателя, можно заключить, что коммерциализация американского детства ставила перед собой следующие задачи: во-первых, превратить детей в целевую аудиторию («advertising groups») [6, с. 114]; во-вторых, предоставить детям самим выступать в качестве агентов по продажам («selling agents») [6, с. 114] для своих родителей. Взрослые совершают покупку товара соответственно эмоциональной реакции ребенка. Поэтому уже с малолетнего возраста выбор принадлежит детям, а не их родителям. Способность делать сознательный выбор — это способность взрослого человека, поэтому излишняя самостоятельность не позволяет детям быть ими в полной мере. В то же время и родители избегают ответственности, оставляя выбор за ребенком. Автор приходит к выводу, что американцы подобным образом никогда не могут стать взрослыми: «Мы не разрешаем им быть детьми, а когда они вырастают, мы виним их в детской непосредственности» [6, с. 115]. В доказательство Дж. Стейнбек обращает внимание на тот факт, что в отличие от других культур первые слова, которые произносит американец, это слова «no» и «mine» («нет» и «мое») [6, с. 114]. По нашему мнению, это свидетельствует о бессознательном присутствии отрицания выбора родителя и выраженной формы индивидуализма и «собственничества». К сравнению: в белорусской культуре, где одним из первых слов ребенка является «дай», оно означает осознанное признание главенствующей роли родителя, у которого испрашивается разрешение. Таким образом, реклама и «человек-ребенок» как ее агент производят ужасающий эффект на личность. А *инфантилизм* стал выступать важным паттерном американской культуры.

Очевидно, что Дж. Стейнбек опирается на концепцию О. Шпенглера с его представлением о культуре как о живом организме, который проходит стадии детства, юности, зрелости, старости и смерти. Стейнбек констатирует, что Америка проходит лишь стадию детства. Об американской нации он пишет как об «активных детях, беззаботных и разрушающих» [6, с. 149].

Не обошел вниманием Дж. Стейнбек и *феномен старости*. Автор следует концепции биологического холизма и отмечает, что

современная медицина повлияла на принцип естественного отбора и не только увеличила выживаемость младенцев, но и продлила жизнь взрослого населения. Достигнув зрелого возраста, американец устаивается звания «пожилой человек» или «старик», и к 65 годам ему уже нет места в обществе: «Мы отсылаем его на пенсию, тогда как его интеллект и мудрость находятся на пике» [6, с.116]. Как результат, американская нация имеет большой процент несчастных несостоявшихся или не реализовавших себя в полной мере людей. Страх перед молодежью, вытесняющей с рабочего места возрастных работников, также можно назвать одной из разновидностей «паэдозиса».

В статье мы попытались выделить некоторые типы личности американцев, описываемые писателем в эссе: тип «одиноким зрелой женщины», тип незрелой «женщины-ребенка» («child-women») и тип инфантильного мужчины («men-children»). Сексуальность, исходя из концепции автора, рассматривается как синоним счастья и удовлетворенности, тем самым являясь новой болезнью американского общества. Отдельное внимание мы уделили феномену детства и старости, которым присуще наличие парадигмы «паэдозиса» — страха и обожания детей. Подобная типология может стать хорошей теоретической базой для дальнейших прикладных исследований.

Литература

1. Стейнбек, Дж. К Востоку от Эдема / Дж. Стейнбек ; пер. с англ. А. Михалева, О. Сороки, Г. Злобина.— М., 1989.
2. Brinkman, M. Looking Back to the Future in John Steinbeck's America and Americans / M. Brinkman // The Steinbeck Review.— Vol. 11.— No. 2.— University Park, PA : Penn State University Press, 2014.— P. 155–170.
3. Heavilin, B. A. «A love for Joseph Addison»: Wit, Style, and Truth in Steinbeck's America and Americans / B. A. Heavilin // The Steinbeck Review.— Vol. 6.— No. 2.— University Park, PA: Penn State University Press, 2009.— P. 38–54.
4. Hicks, K. Steinbeck Today / K. Hicks // The Steinbeck Review.— Vol. 9.— No. 1.— University Park, PA : Penn State University Press, 2012.— P. 85–91.
5. Hughes, R. S. John Steinbeck's Shifting View of America: From Travels with Charley to America and Americans / R. S. Hughes // A Political Companion to John Steinbeck Editors: Cyrus Ernesto Zirakzadeh, Simon Stow.— Lexington, KY : University Press of Kentucky, 2013.— P. 311–324.
6. Steinbeck, J. America and Americans / J. Steinbeck.— N. Y., 1966.

Преподавание психологии на английском языке как способ расширения межкультурных коммуникаций

Эффективным способом обогащения и расширения межкультурных коммуникаций в сфере межгосударственного обмена научными и обучающими программами может служить дополнительное специализированное изучение иностранного языка в процессе преподавания учебных дисциплин профессиональной направленности. Программа такой дисциплины внедрена в учебный процесс подготовки психологов-бакалавров НПУ М. П. Драгоманова [9, с. 332–342].

Учебная дисциплина «Иностранный язык по профессиональному направлению» преподается студентам 2, 3 и 4 курсов и позволяет углубить знания как языка, так и психологии. Позитивным результатом такой подготовки студентов-психологов становится возможность пользоваться первоисточниками профессиональной литературы; расширяет их возможности получения доступа к международным и европейским образовательным программам, к участию в международных научно-практических конференциях, к коммуникационным взаимодействиям в условиях мировых глобализационных процессов.

Несомненно, что между преподаванием иностранных языков и межкультурной коммуникацией существует тесное взаимодополняемое и взаимообогащаемое взаимодействие. Каждое занятие по иностранному языку включает те или иные формы теоретического и практического «взаимодействия» с другой культурой, где за каждым понятием стоит субъективное, обусловленное определенной языковой культурой, своеобразное впечатление об окружающем мире.

При традиционном подходе к изучению иностранных языков, главная методика преподавания заключалась в чтении текстов на иностранном языке. И это касалось не только школьного образования, но и вузовского. Сейчас на базе высшего образования преподавание иностранного языка воспринимается именно как средство повседневного общения с носителями другой культу-

ры. Соответственно задачей современного высшего образования есть не только подготовка специалиста в определенной сфере деятельности, но и формирование широко образованного человека, который имеет в своем арсенале фундаментальную подготовку не только по узким специализациям, но и в широком плане, например, изучение иностранного языка как в соответствующей профессиональной подготовке, так и с ориентацией на расширение общекультурного уровня. Сегодня все чаще приходится задумываться о том, что только владение иностранными языками позволяет глубоко овладеть как профессиональными навыками, так и стать успешным в межличностной и межгрупповой коммуникации.

Главный ответ на вопрос о решении актуальной задачи обучения иностранным языкам как средства коммуникации между представителями разных народов и культур заключается в том, что языки должны изучаться в неразрывном единстве с миром и культурой народов, говорящих на этих языках.

Так, Е. М. Верещагин и В. Г. Костомаров считают, что к основным компонентам подобной иностранной культуры можно отнести следующие элементы, несущие на себе национально-специфическую окраску:

- традиции, а также обряды, которые можно воспринимать как традиции;
- традиционно-бытовую культуру;
- повседневное поведение;
- этнонациональную картину мира, которая отражает специфику его восприятия;
- художественную культуру, которую можно отнести к элементам этнографии и этнологии [2, с. 311].

Соответственно знание грамматических правил совсем недостаточно для того, чтобы считать, что ты владеешь языком. Необходимо как можно глубже узнать саму культуру изучаемого языка и этнонациональные особенности его носителей Другими словами, можно сказать, что теоретические знания языка должны дополняться практическими умениями того, что сказать, когда сказать, кому и при ком, как можно использовать значение данного слова в конкретном контексте. Именно поэтому все большее внимание уделяется изучению самого мира языка, то есть изучению той страны, в которой говорят на изучаемом иностранном языке [5, с. 22–31].

Нынешнее время динамизирует общение людей, принадлежащих к разным национальным и лингвокультурным сообществам. Это требует умения в совершенстве высказываться и внимательно слушать, понимать специфические смыслы, которые выражают и интерпретируют участники межкультурной коммуникации. Поэтому ее активно изучают в университетах мира [4, с. 142–174].

Рассматривая перспективы развития отечественного профессионального образования, следует отметить, что последнее десятилетие характеризуется резко возросшей международной активностью украинской высшей школы. Это связано как с исчезновением искусственно воздвигавшихся барьеров в области международных связей, так и с предоставлением вузам значительной автономии, с широкими возможностями реформирования с целью их интеграции в европейское и мировое образовательное пространство.

Международная активность украинских вузов совпала по времени с нарастанием соответствующих тенденций в мировом образовательном сообществе. Эти тенденции, обозначаемые общим термином «глобализация», проявляются в возрастании международного характера образования, в развитии международной академической мобильности и росте числа иностранных студентов в мире, в беспрецедентно важном значении функции международного сотрудничества в современном высшем образовании.

Интернационализация научного знания, интенсификация профессионального взаимодействия с зарубежными специалистами, обмен технологиями, возросший объем деловой переписки, полифункциональность языка и потребность в обмене научной информацией между странами закономерно обусловили следующие процессы:

- актуализацию проблемы обучения иностранным языкам будущих специалистов-психологов как одной из составляющих их профессиональной подготовки;

- превращение иностранного языка в гуманитарном вузе в неотъемлемый компонент профессиональной подготовки специалиста.

И. В. Привалова указывала, что «Специфика понимания иноязычного текста заключается в том, что в качестве объекта восприятия выступает созданный на изучаемом языке текст, который,

являясь продуктом речевой деятельности адресанта, становится предметом речевой деятельности билингва» [7, с. 36].

Понимание текста на иностранном языке имеет качественные характеристики, отличающие его от понимания текста на родном языке (где внимание направлено на смысловое содержание при непосредственном восприятии языковой структуры текста). Понимание иноязычного текста в учебной аудитории происходит при осознании его языковой оболочки, что представляет трудности для распределения внимания на смысловую сторону текста и для установления собственного отношения к содержанию текста [8, с. 117–123].

Одним из принципов функционирования индивидуального знания является выход на картину мира с учетом многообразных выводных знаний на разных уровнях их осознания [6].

Киевским научно-образовательным центром было проведено социологическое исследование, направленное на выяснение причин и мотивации разных слоев населения к изучению иностранных языков. В итоге были получены такие результаты маркетингового исследования. Стимулом к изучению иностранных языков 51 % опрошенных людей называют карьерный рост, 23 % — обучение и стажировки за рубежом, 12 % — возможность сделать свой отдых более комфортным, 7 % собираются в деловые зарубежные поездки, 4 % учатся для участия в международных конференциях и лишь 3 % опрошенных работают с иностранными партнерами.

Таким образом, подавляющее большинство ответов напрямую связаны с работой, обучением и продвижением по карьерной лестнице. Респонденты считают, что для успешной работы в самых разнообразных сферах и направлениях одного родного языка будет недостаточно, необходимо знание хотя бы еще одного, а лучше нескольких иностранных языков.

Успешный путь многих карьеристов начинается с обучения и стажировки за рубежом. Prestижно и перспективно получать образование в университетах Великобритании, Канады, США, Германии и других развитых стран. Кроме популярных программ MBA (Master of Business Administration) есть и менее известные аналоги: CFA (Chartered Financial Analyst qualification), ACCA (Chartered Association of Certified Accountants). Для участия в любом из этих проектов опять же крайне необходимо владеть иностранным

языком. Это полезное умение позволяет получить доступ к иностранным сайтам, библиотекам и печатным изданиям. Постоянная практика поможет научиться не только читать и писать на иностранном языке, но и думать, а значит, создавать иноязычные презентации, посещать международные конференции и тренинги, вести деловую переписку. Такие навыки знания иностранного языка работодатель обязательно оценит [1].

Специалисты, владеющие иностранными языками, с каждым годом будут все более востребованы в разных видах деятельности: учебе, науке, политике, бизнесе, общественной деятельности.

Литература

1. Актуальність вивчення іноземних мов [Електронний ресурс].— Режим доступа : <http://osvita.ua/languages/5594>.
2. Верещагин, Е. М. Страноведение и преподавания русского языка как иностранного / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров.— М., 2001.
3. Данилова, Е. В. Психолингвистический анализ восприятия художественного текста в разных культурах : дис. канд. ... филол. наук.— М., 2001.
4. Залевская, А. А. Психолингвистические аспекты взаимодействия слова и текста / А. А. Залевская, Э. Е. Каминская, И. Л. Медведева // Актуальные проблемы психолингвистики : сб. материалов. — Тверь, 1998.— С. 142–174.
5. Попова М. В. Страноведение: психологический аспект / М. В. Попова // Лингводидактические проблемы обучения иностранным языкам : отв. ред. Г. А. Баева, Н. В. Баграмова. — СПб., 2001. — С. 22–31.
6. Привалова, И. В. Психологическая установка в процессе понимания иностранного текста (на материале русского и английского языков) : автореф. ... дис. канд. филол. наук. — Саратов, 1995.
7. Привалова, И. В. Понимание иноязычного текста : монография / И. В. Привалова. — Саратов, 2001.
8. Соловьева, М. В. Стратегии понимания текста / М. В. Соловьева // Слово и текст: психолингвистический подход : сб. науч. тр. / под общ. ред. А. А. Залевской. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2004. — Вып. 3. — С. 117–123.
9. Ставицький, Г. А. Іноземна мова за професійним спрямуванням. Програма нормативної навчальної дисципліни галузі знань 0301 Соціально-політичні науки ОКР «Бакалавр» напряму підготовки: 6.030102 «Психологія» // Типові навчальні програми з дисципліни циклу професійної та практичної підготовки студентів спеціальності 6.030102 «Психологія» ОКР «Бакалавр» / авт. колектив: за редакцією С. О. Ставицької, Т. В. Бушуєвої. — Київ, 2014. — С. 332–342.

Фаўсціяна ў беларускім рамантычным дыскурсе

Як любая міфалагема, фаўсціяна мае архітыповую прыроду, якая зафіксаваная яшчэ ў старажытных крыніцах і якую можна знайсці ў міфах і легендах розных народаў на зары нараджэння іх у культуры. Гэта архетып бунта, паўстання, забароны і парушэння, што зафіксаваны ў біблейскай гісторыі аб Адаме і Еве з Кнігі Быцця, апакрыфічнага паўстання анёлаў на чале з Люцыферам (Кніга Еноха), у міфе аб Праметэі.

Легенда пра Фаўста, які таксама ўзбунтаваўся супраць Бога, законаў соцыуму, царкоўных догмаў, нарадзілася ў Нямецчыне ў часы Сярэднявечча і была зафіксаваная ў перыяд Рэфармацыі. Невядомы аўтар піша народную кнігу як твор, у першую чаргу, маралізатарскі, як кепскі прыклад, якому не трэба следаваць. Нават у канцы жыцця нельга нічога выправіць. Такім чынам, нараджаецца міф, які заклікае да дыялогу культур нават па сённяшні дзень. Англіійскі драматург шэкспіраўскай эпохі Крыстафер Марла, таксама звярнуўшыся да фаўсціяны, хоць нічога ў лёсе героя памяняць не можа, але бачыць тытанізм яго памкненняў і прапануе нам паспачуваць яго трагічнай гісторыі.

У эпоху Асветніцтва (веку розуму) фаўсціяна набывае новую папулярнасць. Міфалагема трансфармуецца ў філасофему: Лесінг прапануе апраўдаць героя, віна якога толькі ў жаданні здабыць забароненыя веды. Гэтую канцэпцыю бліскуча рэалізуе Гётэ, ствараючы непараўнальны шэдэўр напрацягу ўсяго жыцця. Фаўст у сваіх пошуках ісціны заслугоўвае Валадарства Нябеснае. Мефістофель Гётэ — не сярэднявечны чорт, а «частка сілы той ліхой, дабро ўтвараецца з якой» [1, с. 191]. Безумоўна, найлепшая ў сусветнай літаратуры апрацоўка топасу фаўсціяны належыць пярэ гэтага нямецкага пісьменніка і мысляра эпохі Асветніцтва, таму ў гісторыі літаратуры трэба падзяляць развіццё сюжэта аб Фаўсце на «дагётэўскае», «гётэўскае» і «паслягётэўскае».

Паслягётэўскую эпоху распачынае еўрапейскі рамантызм, эстэтычная платформа якога падпітвалася крыніцамі асветніцкай культуры і палемізавала з ёю, цікавасць для рамантыкаў прадстаўляла найперш творчасць Ё. В. Гётэ. Першая частка гётэвага

«Фаўста» выходзіць у свет у 1808 годзе. Калі другая стадыя нямецкага рамантызму (гейдэльбержскага) пачынала набіраць сілы, некаторыя рамантыкі паспрабавалі стварыць сваю інтэрпрэтацыю слыннага нямецкага сюжэта (А. фон Шаміса, В. Гаўф, Х. Д. Грабе, Н. Ленаў і інш.). Пасля Гётэ цяжка было ўступаць з ім у творчае спаборніцтва, але тым не менш, гэты факт абудзіў цікавасць пісьменнікаў-рамантыкаў, дэкадэнтаў, мадэрністаў. Цікавую канцэпцыю Звышчалавека прадставіў Ф. Ніцшэ, О. Шпэнглер прааналізаваў мадэль фаўстаўскай (заходнееўрапейскай) культуры, Т. Ман у сваім рамане праз фаўсціянскі сюжэт разважае пра віну Германіі.

Беларуская культура (як частка еўрапейскай) таксама далучаецца да дыялогу з фаўсціянай яшчэ ў часы Гётэ, калі нямецкі геній супрацоўнічае з Антоніям Радзівілам, ствараючы оперу. У музычным «Фаўсце» (1819) дзіўным чынам спалучылася эстэтыка рамантызму (менавіта так вызначае музычны стыль даследчык і рэжысёр-пастаноўшчык оперы на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь Віктар Скарабагатаў) з рысамі сентыменталізму, класіцызму, барока і ракако. Але гэта ўжо непасрэдны ўплыў мастацкага ўніверсалізму аўтара тэксту лібрэта.

Ці можна лічыць лібрэта мастацкім творам эпохі рамантызму? На гэтае пытанне цяжка даць адназначны адказ, таму што сам Гётэ пры ўсім сваім універсалізме не змог цалкам прыняць рамантычную культуру. Што тычыцца музыкі оперы, яе кампазітар не проста рэагаваў на новыя павевы ў мастацтве, а вырас у інтанацыйным полі рамантызму, і гэта значна паўплывала на музычнае афармленне, на музычную стылістыку твора. Цэласны аналіз лібрэта дае магчымасць вылучыць некаторыя рысы паэтыкі рамантызму: у оперы сустракаюцца сцэны, якія дэманструюць цікавасць Гётэ да народнага жыцця («Bettler-Lied», «Geschwind-Marsch», «Bauern unter der Linde», «Arie von Gretchen») і да свету ірацыянальнага, трансэндэнтнага, свету духаў, якія спрабуюць уздзейнічаць на чалавечы лёс («Chor der Engel», «Geister-Chor», «Kerker»); галоўныя героі твора — Фаўст, Грэтхен, Мефістофель — персанажы выключныя па сіле духу і характару; матыў грэхападзення і апраўдання, на якім грунтаваліся творы гейдэльбержскіх рамантыкаў, у Ё. В. Гётэ таксама з'яўляецца генеральным (у фінальнай сцэне ўратавання гучыць адна з галоўных ідэяў геніяльнага мастака слова — ідэя выратавання праз пакаянне, выратавання праз смерць, звязаная з канцэпцыяй «stirb und werde» — «памры і адрадзіся»).

Лібрэта «Фаўст» — самастойны мастацкі твор, які быў разлічаны на сцэнічную пастаноўку, таму тэкст музычнага «Фаўста» значна адрозніваецца ад тэксту трагедыі ў кампазіцыйным плане, ён уключае дзве дзеі. Многія партыі оперы, якія ў першай частцы «Фаўста» былі толькі ўстаўкамі ў сцэны, набываюць у музычным творы вызначальны характар. Кожная песня ці харавая партыя — гэта своеасаблівая мастацкая замалёўка, якая нясе ў сабе глыбокі філасофскі і псіхалагічны падтэкст. Пераакцэнтацыя Гётэ тэксту твора выяўляецца і ў тым, што, згодна з жанравымі законамі лібрэта, шмат якія сцэны трагедыі не былі ўключаныя ў сцэнарый, і таму мы можам даведацца аб некаторых фактах эпизаднага характару з рэплік герояў, з каментару хора. Некаторым сцэнам лібрэта адпавядаюць музычныя адступленні. Гётэ зрабіў для оперы шматлікія ўстаўкі. Гэта ў асноўным харавыя партыі — своеасаблівы эквівалент некаторых сцэнаў літаратурнага «Фаўста», аўтар лібрэта пашырыў таксама тэкст некаторых сцэнаў, што дазваляе лепш зразумець канву твора.

Верш лібрэта музыкальны, вельмі разнастайны паводле рытмікі, метрыкі, рыфмоўкі. У арыёза Фаўста, якое было напісана кнітэльфэрсам (*Knittelversam*), альбо «дубовым вершам», набліжаным да размоўнай мовы, выкарыстаны такі прыём, як рэфрэн, характэрны для вершаў вуснай народнай творчасці. *Knittelvers* у музычным творы будзе адпавядаць рэчытатыву (*Sprechstimme*) з рэгулярнай рытмікай. А. Радзівіл адным з першых уводзіць у оперу прыём рэчытатыву, асноўнай функцыяй якога з'яўляецца як мага лепш наблізіць выкананне да натуральнай мовы, пры гэтым размовы герояў будуць добра накладвацца на музычны фон партытуры. На прыёме *Sprechstimme*, які быў тэарэтычна распрацаваны, абгрунтаваны і ўведзены ў мастацкую практыку прадстаўнікамі новавенскай школы на чале з Арнольдам Шёнбергам ужо ў наступным стагоддзі, на гэтым прыёме пабудавана амаль што палова музычнага «Фаўста».

Літаратурны «Фаўст», стаўшы музычным, ні на ёту не страціў сваю мастацкасць, гэта новая ступень аўтарскага асэнсавання былых канцэпцый і лейтматываў, новы шэдэўр вялікага нямецкага генія, які вельмі ўдала быў пакладзены на музыку.

У культуры нашай краіны фаўсціяна таксама яскрава адлюстроўваецца. Асабліва адкрытымі на такога роду міжкультурны дыялог аказаліся Адам Міцкевіч і Ян Баршчэўскі ў час, які ў гісто-

рыі сусветнай культуры носіць непасрэдна назву «рамантызм», таксама аўтар дваццатага стагоддзя — Уладзімір Караткевіч, якога справядліва залічваюць у рамантыкі, хоць сам перыяд рамантызму і неарамантызму ўжо даўно скончыўся.

У паэме «Дзяды» Адама Міцкевіча гэта праяўляецца ў міфалгізацыі свету, у вобразах героеў-бунтароў, якім блізкія фаўстаўскі скептыцызм і адначасова з гэтым спроба перастварэння свету. І «Дзяды», і верш «Пані Твардоўская», звяртаючыся да вобразаў Фаўста і Мефістофеля, даюць іх інтэрпрэтацыю ў нацыянальным рэчышчы, робячы акцэнт больш не на агульным, а на канкрэтных гісторыка-культурных рэаліях з беларускага ці польскага жыцця. Сусвет і месца чалавека ў ім цяпер разглядаецца Адамам Міцкевічам з пазіцый народнага досведу, знайшоўшага адлюстраванне ў фальклорных легендах, паданнях, песнях і забабонах. Гэтая тэндэнцыя яскрава прасочваецца і ў драматычнай паэме «Дзяды».

Фаўсціянскія матывы ў «Дзядах» А. Міцкевіча ўгадваюцца на ўзроўні ідэй, характарыстык персанажаў, а таксама прысутнічаюць цэлыя ўстаўныя сюжэты, што адсылаюць нас непасрэдна да гэтага шэдэўра. У І частцы ў баладзе «Зачараваны юнак» паэт паказвае фантастычную дзею: зачараваны юнак, урастаючы ў мур, размаўляе з рыцарам з Твардова. Пан Твардоўскі з'яўляецца польска-беларускім аналагам Фаўста (у Беларусі было распаўсюджана паданне пра чараўніка Брусава). Легенду аб пане Твардоўскім іранічна абыграў Міцкевіч у баладзе «Пані Твардоўская» (1821). Аўтар-рамантык робіць акцэнт на дамове Твардоўскага з Мефістофелем («Jestem Mefistofelesem» [2], — паэт называе свайго чорта так, як яго імя гучыць у тэксце нямецкай народнай легенды і ў «Фаўсце» Гётэ). Паводле дамовы, Твардоўскі мусіць аддаць Мефістофелю душу пасля таго, як чорт сем год будзе яму служыць. Герой жа вырашае абхітрыць нячысціка і не мае намеру ехаць у Рым, дзе д'ябал забярэ яго ў пекла. Такім чынам, Твардоўскі цалкам упэўнены, што з ім не можа здарыцца нічога, пакуль ён не апынецца ў Рыме, а туды ні ў якім разе ён і не імкнецца. Мефістофелю Міцкевіча ўдаецца падлавіць Твардоўскага ў карчме (можна правесці паралель з піўніцай Аўэрбаха ў Лейпцыгу ў Гётэ — адным з улюбёных месцаў Фаўста) з сімвалічнай назваю «Рым». І тут пачынаецца сапраўднае спаборніцтва ў тым, хто каго перахітрыць: рамантычны герой Міцкевіча патрабуе выканання апошніх трох жаданняў, у чым Мефістофель не можа яму адмовіць, таму што

гэты пункт таксама прапісаны ў дамове. Апошняе жаданне кемлівага шляхціца — узяць за жонку пані Твардоўскую, пакуль муж будзе ў пекле. Галоўная гераіня з’яўляецца ў фінале, як «deus ex machina»: яе апісання няма, але ад яе грознага выгляду Мефістофель знікае назаўсёды. Матыў заступніцтва Багародзіцы, які быў у легендзе, Міцкевіч з гумарам замяняе на выратаванне мужа жонкай. У «Фаўсце» Гётэ таксама ў фінале нябеснае заступніцтва і прабаачэнне Маргарыты ратуе галоўнага героя.

Балада «Зачараваны юнак» уводзіцца Адамам Міцкевічам як песня «пра хлапца, які паўстаў скалою» [3, с. 201], якую шмат разоў Старац спяваў са сваім унукам. Цяпер дзядуля просіць, каб дзіця само праспявала яму гэтую песню. Асноўная фабула гэтага ўстаўнога твора — дыялог паміж юнаком, які ўрастае ў мур, і панам Твардоўскім, які з’яўляецца поўным супрацьпастаўленнем таму гуляку і п’яніцы, якога мы сустракаем у баладзе. Герой названы тут «рыцарам», які расказвае юнаку пра бітвы Альгерда і Ягайлы, адказвае на шмат якія пытанні зачараванага. Перад намі беларускі Фаўст-Твардоўскі, які шмат перажыў, шмат пакутаваў, але мае шмат чаго перадаць маладому чалавеку. Таму становіцца зразумелым, чаму Старац просіць праспяваць унука гэты спеў: маладое пакаленне мусіць не забываць сваю мінуўшчыну, каб быць здольным ствараць будучыню.

Сам абрад Дзядоў, апісаны ў II частцы, тыпалагічна блізкі Вальпургівай ночы ў «Фаўсце», дзе Гётэ таксама выкарыстоўвае народныя паданні і міфалагічныя вобразы з фальклорных павер’яў. І той, і другі паэты верылі ва ўплыў свету нябачнага на свет людзей, на іх думкі і дзеянні. Паэты ўжываюць простамоўі, правінцыяналізмы, жаргон, метрыку і строфіку народных вершаў.

Драматычная паэма «Дзяды» — выдатны самабытны твор, у якім Адам Міцкевіч спалучыў лепшыя дасягненні еўрапейскай рамантычнай культуры з народнымі традыцыямі свайго краю. Паэт уступае ў творчае саборніцтва з геніям нямецкай літаратуры Гётэ і адчувае ўплыў розных ідэй і матываў, у тым ліку і фаўсціянскіх.

Яну Баршчэўскаму таксама блізка міцкевічава асэнсаванне топасу фаўсціяны. У шмат якіх яго апавяданнях героі свядома ідуць на кантакт з сіламі цемры. У яго інтэрпрэтацыі гэта трактуецца як здрада сваёй радзіме, страта сваёй сапраўднасці. Я. Баршчэўскаму ўдаецца з дапамогаю сістэмы мастацкіх вобразаў апець самабытнасць, прыгажосць роднага краю, нагадаць пра яго слаўнае мінулае.

У Яна Баршчэўскага вобраз Плачкі, якая выглядае беднай сіратою (падкрэсліваецца матыў яе асабістай страты), з'яўляецца лейтматывам «Шляхціца Завальні, альбо Беларусі у фантастычных апавяданнях». Гэта вобраз пакутніцы-Беларусі, якая плача аб сваіх неразумных дзеях і імкнецца данесці праўду Сынам Шчасця і Сынам Цярпення пра іх зямлю і іх лёс, але яны не маюць вачэй, не хочуць бачыць і чуць яе. Толькі Сыну Буры і Пакутнаму Духу, якія самі блукаюць па свеце ў пошуках шчасця і лепшай долі для людзей, адкрываецца гэты таямнічы вобраз: «Кабета тая незвычайна прыгожая. Вопратка яе — белая, як снег, на галаве — чорны ўбор, і чорная хустка накінутая на плечы. Твар хоць і смуглы ад сонца і ветру, але гошы і паглядны, вочы жывыя, і заўсёды блішчаць на іх слёзы. Яна з'яўляецца найчасцей у пакінутых дамах, у пустых касцёлах і на руінах» [4, с. 68]. Топас Плачкі роднасны гётэўскаму Вечна Жаночаму (Ewige Weiblichkeit), што бярэ свой пачатак у яўрэйскай і хрысціянскай містыцы. Як і Фаўст апраўданы за свае пошукі ісціны і імкненне да шчасця людзей заступніцтвамі былой грэшніцы Маргарыты, так і Плачка дае накірунак тым адзінкам, якія не закрываюць вочы на няшчасці роднага краю.

Важным матывам у «Шляхціцы Завальні» з'яўляецца здрада, якая расцэньваецца як сувязь з Чарнакніжнікамі, Белай Сарокай, як дамова з д'яблам. Вельмі паказальным з'яўляецца апісанне чарнакніжніка ў апавяданні «Пра чарнакніжніка і пра цмока, што вылупіўся з яйка, знесенага пеўнем». Такія персанажы не жывуць сярод «сваіх», гэтая з'ява прыходзіць звонку. Яны і абліччам, і манерамі, і паводзінамі супрацьпастаўляюцца звычайным людзям з вёскі. Калі ўзгадаць галоўнага героя фаўсціяны Мефістофеля, ён таксама адрозніваецца сваёй незвычайнасцю, прычым незвычайнасць гэтая ў першую чаргу знешняя (вельмі часта гэты герой з'яўляецца перад намі ў розных абліччах, але гэтыя метамарфозы адбываюцца толькі звонку). Метамарфозы імпліцытнага характару адбываюцца з тымі, хто давяраецца такім персанажам, як, напрыклад, Фаўст ці героі апавяданняў Баршчэўскага.

Я. Баршчэўскі, разважаючы ў сваіх творах пра праблемы нацыянальнальнага характару, змог запазычыць лепшы досвед сусветнай класікі, каб стаць зразумелым і сваім суайчыннікам, якім у першую чаргу былі адрасаваныя яго творы, і сусветнай культуры. Топас фаўсціяны імпліцытна і экспліцытна прысутнічае ў творах аўтара «фантастычных апавяданняў».

Беларускі пісьменнік Ул. Караткевіч надае асаблівую ўвагу гэтаму дыялогу. Калі быў зроблены пераклад «Фаўста» В. Сёмухам, Караткевіч піша артыкул «І наш Фаўст», дзе кажа пра важнасць гэтай падзеі ў айчыннай літаратуры, а сваёй творчасцю спрабуе стварыць беларускую фаўсціяну. Цудоўны знаўца нацыянальнай і сусветнай літаратуры, Ул. Караткевіч заўважае, наколькі важным для беларускага чытача было атрымаць пераклад знакамітага шэдэўра на ўласнай мове: «Пераклад “Фаўста” рэч, бадай, немагчыма-складаная. Ісці па сцежках Гётэ — як на злом галавы. Дыхаць жыватворным, але высокім паветрам яго горных вяршынь можа не ўсякі... І вось пераклад прачытаны да апошняй старонкі. З грудзей вырываецца ўздых палёгкі... Вытрымалі... І ўсе мары юнацтва калі-небудзь узяцца за яго самому адпадаюць. Цяжкая праца выканана дасканала, і пасля яе ўсе твае спробы будуць проста непатрэбнымі...» [5]. Але, не выканаўшы пераклад, пісьменнік змоў дасягнуць іншага — стварыць свайго, беларускага Фаўста, адметнага і самабытнага.

І ў лірыцы, і ў прозе Ул. Караткевіча можна ўбачыць фаўсціянскія матывы, пераломленыя праз парадыгму сусветнай фаўсціяны. Самым яркім пераасэнсаваннем сусветнай, у тым ліку і гётэўскай фаўсціяны, на наш погляд, з’яўляюцца «Легенда аб бедным д’ябле і аб адвакатах Сатаны» (1961) і «Ладдзя Роспачы» (1968). Галоўны герой легенды праходзіць шлях ад чорта да Чалавека, ад Мефістофеля да Фаўста: Рагач — ён жа Андрэй Рагач, ён жа магнат Андронік Рагінскі, ён жа кароль Андронік I. У Гервасія Вылівахі таксама ёсць нешта і ад Фаўста, і ад Мефістофеля. Заўважым, што асноўнае, чаму насуперак жаданням Сатаны і пекла вучыцца Рагач, тоесна мефістофелеўскаму злу, з якога ўтвараецца дабро. У легендзе менавіта ён спараджае святло, з чорта ператвараецца ў Чалавека, імкнецца зрабіць свет лепшым. Таму аўтар Легенды так ярка іграе на кантрасце пачатка, прадстаўленага пеклам і змрочнымі замалёўкамі на зямлі, дзе таксама пануе пякельны агонь войнаў, і канца, калі апісвае той зямны рай, які здольны стварыць той, хто любіць сваю Бацькаўшчыну.

Важнае месца ў легендзе адведзена тэме двойніцтва (якая навяяная рамантызмам), матыў гэты закранае не толькі галоўнага героя, але і жанчыну, якую ён кахае (Дубраўка, яна ж і каралева Агата — «длань святла і молат цемры, двойнікі ў чалавечых уваабленнях сваіх» [6]). Калі Гервасій сустракае каханую Бярозку ў Ладдзі Роспачы, яе вобраз да болю знаёмы яму.

Прамыя аlyзiи на «Фаўста» Ё. В. Гётэ прысутнiчаюць пры апiсаннi кабiнета Сатаны ў легендзе. У пякельных унiверсiтэцкiх аўдыторыях таксама вывучаюць гэты твор, дзе «у скажоным выглядзе падаецца станоўчы вобраз Мефістофеля» [6]. Канцэпцыя «смерцi i ўваскрашэння», цэнтральная ў Гётэ, распрацоўваецца i Караткевічам: Рогач пераўвасабляецца ў чалавека, Гервасiй трапляе ў царства смерцi i зноў вяртаецца на зямлю (рай) разам з каханай.

Як i многiя лiтаратары дваццатага стагоддзя, Уладзiмiр Караткевіч таксама спрычынiўся сваёй творчасцю да тэматыкi фаўсцiяны, стварыўшы свае самабытныя i непаўторныя iнтэрпрэтацыi.

Лiтаратура

1. Гётэ, Ё. В. Выбраныя творы / Ё. В. Гётэ; уклад., прадм. Л. Баршчэўскага i П. Капанёва; камент. Л. Баршчэўскага i В. Сёмухi — Мiнск, 1999.

2. Mickiewicz, A. Pani Twardowska [Электронны рэсурc] / A. Mickiewicz. — Рэжым доступу : <http://literat.ug.edu.pl/xxx/amwiersz/0017.htm>.

3. Мiцкевіч, А. Дзяды : у 2 т. / А. Мiцкевіч; агул. рэд. I. Кур'ян; пер. на бел. мову С. Мiнскевіч; камент. З. Стэфанойска, С. Мiнскевіч. — Т. 1. — Мiнск, 1999.

4. Баршчэўскi, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскi; уклад., прадм. i камент. М. Хаўстовiча. — Мiнск, 1998.

5. Караткевіч, Ул. I наш Фаўст [Электронны рэсурc] / Ул. Караткевіч. — Рэжым доступу : <http://uladzimir-karatkevich.com/arh/arh.html>.

6. Караткевіч, Ул. Легенда аб бедным д'ябле i аб адвакатах Сатаны [Электронны рэсурc] / Ул. Караткевіч. — Рэжым доступу : <http://uladzimir-karatkevich.com/arh/arh.html>.

Т. Ф. Сухоцкая

Мiнск, Беларускi дзяржаўны ўнiверсiтэт
культуры i мастацтваў

Архетыпная аснова беларускай утопiі

Стварэнне вобраза будучыні, яе прагназаванне з'яўляюцца неабходнай умовай жыццядзеяння чалавека, уласцiвасцю яго прыроды. Пошук шляхоў удасканалення сучаснасцi звычайна рэалiзуецца з дапамогай рацыянальных метадаў. Аднак не заўсёды яны здольныя выпрацаваць дасканалыя прагнастычныя праекты. Адною з формаў канструявання будучыні з'яўляецца ўтопiя, якая прапаноўвае альтэрнатыўныя варыянты далейшага жыццядзе-

яння соцыуму і чалавека. Менавіта на пачатку XXI стагоддзя, калі адбываецца змена парадыгмаў культуры, калі мы перажываем глабальныя сацыякультурныя зрухі, вялікія мабілізацыйныя магчымасці ўтапічнага мыслення і яго сіла ўздзеяння на людзей павінны быць улічаныя не толькі ў навуковай прагностыцы, але і ў дзейнасці дзяржаўных структур.

Актуальнасць утапічнага мыслення асабліва ўзрастае на сучасным этапе, калі Рэспубліка Беларусь актыўна ўключаецца ў інтэграцыйныя працэсы. Актывізуецца культурнае ўзаемадзеянне і ўзаемаўплыў паміж дзяржавамі, нацыянальнымі культурамі, у выніку якога фарміруецца адзіная агульначалавечая сістэма каштоўнасцей. Узгадненне розных нацыянальных форм культур садзейнічае іх аб'яднанню ў адзіную культурную сістэму. У гэтым ракурсе неабходна падкрэсліць інтэграцыйны патэнцыял нацыянальнай утопіі, скіраваны на тварэнне рэальнай культурнай прасторы ў адпаведнасці з прынцыпамі талерантнасці, здольнасцю да творчага пераасэнсавання дасягненняў іншых культур, адказнасцю за існуючы лад рэчаў.

У тэорыі ўтопіі ў XX ст. склаліся два асноўныя напрамкі: утопія разглядаецца як тып мыслення (К. Мангейм, Э. Блох, Е. Шацкі, А. Свентахоўскі, М. Вебер), пэўныя адносіны да жыцця, выражаныя ў форме тэксту, і як жанравая форма мастацкай літаратуры (Н. Фрай, М. Хілегас, Б. Ланін, Ч. Уэлш, А. Мортан, Л. Хабібুলіна і інш.). Культуралогія зыходзіць з інтэграванага падыходу да вывучэння ўтопіі і вызначае яе як ідэальную канструкцыю, змест якой складае інтэнцыя да ўдасканалення грамадства ў адпаведнасці з пэўнай сістэмай каштоўнасцей.

У вывучэнні ўтопіі з пазіцыі псіхааналітычнага падыходу можна вылучыць два тыпы даследчых метадык: фрэйдзкі і юнгіянскі. Па фрэйдзкім тыпе ўтопія даследуецца як праяўленне чалавечага “бессвядомага” (работы Г. Батыгіна, Б. Кука, Д. Блейчыка і інш.). Юнгіянскі падыход разглядае ўтопію як секулярную рэканструкцыю сакральных архетыпаў, якія адлюстраваны ў тэксце (Х. Гюнтэр, Ю. Латыніна, Н. Фрай, М. Эліядэ і інш.).

У якасці правобраза і зыходнага матэрыялу для ўтопіі з’яўляецца міф, структурнымі элементамі якога выступаюць архетыпы. Менавіта з гэтых “элементарных блокаў” падсвядомае творыць свае вобразы і фарміруе міфасюжэты. Як бачым, міф з’яўляецца крыніцай ідэй, вобразаў для ўтопіі. З аднаго боку, утопія рацыяналізуе

міф, аднак ірацыянальнае захоўваецца ў ёй у выглядзе розных міфалагічных матываў і сюжэтаў, інакш, архетыпаў. Архетып, па К. Юнгу, “упарадкоўвае і звязвае сэнс у пачуццёвыя і ўнутраныя духоўныя ўспрыняцці. Ён замацоўвае энергіі, вызваленыя праз успрыняцце раздражненняў, да вызначанага сэнсу, які і скіроўвае дзеянні на шлях, які адпавядае дадзенаму сэнсу” [1, с. 542].

Архетыпы выклікаюць да жыцця комплексы ўяўленняў, якія выступаюць у выглядзе міфалагічных матываў. Менавіта вобразы міфалогіі і іншыя раннія формы культуры дапамагаюць нам вылушчыць сэнс архетыпаў. Рэканструіруючы міф ва ўтопіі, мы аднаўляем і расшыфроўваем зыходныя архетыпы. У міфе і ўтопіі прысутнічаюць адныя і тыя ж архетыпныя структуры — востраў, гара, герой і г.д. “Шчаслівыя астравы”, “ледзянцовая гара” народжаныя народнай свядомасцю, але іх можна супаставіць і з літаратурнымі ўзорамі: сонечныя астравы Ямбула, востраў Утопія, Город Сонца і г.д.

Узровень жыццядзеяння чалавецтва як суб’екта гуманістычнай культуры шмат у чым залежыць ад характару і паўнаты спасціжэння сутнасці быцця, яго каштоўнасці. “Замілаванне да жыцця” — менавіта гэтую духоўную каштоўнасць А. Швейцар ацэньваў як выратоўны сродак у сітуацыі татальнага крызісу культуры [2]. Замілаванне да жыцця стала лейтматывам беларускай утопіі, што раскрывае не толькі яе нацыянальную, але і агульначалавечую значымасць. Сувязь ідэалу з рэальным сацыякультурным вопытам у беларускай культуры, бадай, найбольш арганічная і жыццёвая.

Утопія — гэта своеасаблівы тэкст культуры, у якім адлюстроўваецца светаўспрыманне, светаразуменне народа, ягоная ментальнасць. Характэрнай рысай нацыянальнага менталітэту з’яўляецца кансерватыўна-ахоўны тып утапічнага мыслення, арыентаваны на захаванне традыцыйных каштоўнасцей. Стабільнасць, размеранасць, непрыняцце без неабходнасці рэвалюцыянарысцкіх праяў, паэтызацыя зямлі, побыту, рэальнага чалавечага жыцця, суіснаванне ў гармоніі з прыродай — спецыфіка беларускай утопіі.

Эвалюцыя ўтапічных ідэй на Беларусі адбывалася ў сферы грамадска-палітычнай і філасофскай думкі. Толькі недзе пачынаючы з XIX ст. элементы ўтопіі атрымалі распаўсюджванне ў мастацкай літаратуры, дзе знайшлі найбольш поўнае адлюстраванне ў такіх жанравых формах, як ідылія, “казкі жыцця”, творы з афіцыйнай утопіяй, антыўтопія.

У беларускай культуры не склалася жорстка ўнармаваная форма ўтопіі. Для яе ўласцівыя больш пастэльныя адценні. Першае слова прапанаванага Я. Коласам азначэння беларускай утопіі — “казка жыцця” — паказвае на ўнутраную, арганічную сэнсавую яе сувязь з народнай казкай. У змест арыгінальных “Казак жыцця” (1921 г.) пісьменнікам закладзеная маральна-этычная і эстэтычная праблематыка, ад вырашэння якой залежыць будучыня. І. Навуменка асэнсоўвае Коласавы казкі як “эцюды аб еднасці, знітанасці чалавечых пачуццяў, адчуванняў з праявамі навакольнай прыроды” [3, с. 286]. Ім уласцівы ўстойлівы комплекс архетыпных вобразаў і сімвалаў: жывая вада і мёртвае поле, адзінокае Дрэва, Дуб, Жолуд. Дуб з’яўляецца ўвасабленнем мудрасці, магутнасці, вечнасці, матыль — лёгкадумнасці, крумкач — вястун змрочна-трагічнага, свіння — носьбіт непераборлівасці. Я. Колас стварае ідылічны, сапраўды казачны свет прыроднай гармоніі, які адначасова з’яўляецца комплексам нявырашаных праблем беларускага сацыяльнага жыцця-быцця. Утапічны ідэал адзінства творчых сіл прыроды і чалавека на зямлі ён бачыў у развіцці і ўдасканаленні форм існавання.

У “Новай зямлі” Якуба Коласа характэрнае і разнастайнасць “тутасці”, тут-быцця раскрываецца праз архетып Зямлі. Праз яе эстэтызацыю і сакралізацыю была сцверджана магчымасць адраджэння паэтычнай інтэрпрэтацыі быцця, пераадолення бездухоўнага існавання. Утапічны ідэал беларуса-селяніна ўвасабляецца ў мары пра магчымасць свабоднай працы на сваёй зямлі, у імкненні перастварыць яе ў “казку жыцця”.

Культы сонца, зямлі, вады сталі духоўным рэсурсам аднаго з найбольш значных архетыпных вобразаў у беларускай культуры — нівы, семантыка якой і ў XX стагоддзі была надзвычай дзейснай сацыяльнай і духоўнай сілай у адраджэнцкім руху.

Я. Колас падводзіць нас да высновы, што ўтапічны ідэал — “казка жыцця” — можа быць дасягнута, бо само жыццё і ёсць казка. На фоне відавочнага крызісу рэнесансна-індывідуалістычных поглядаў на сутнасць асобы чалавека і абсалютызаванай дысгармоніі ў адносінах чалавека і соцыуму ў развітых літаратурах Еўропы, творы Я. Коласа ў беларускай літаратуры адкрываюць новыя глыбіні і высі духоўнай повязі чалавека з Сусветам. Не менш важнае значэнне мае раскрыццё духоўнага багацця народа, яго ролі ў захаванні архетыпнай асновы нацыянальнага менталітэту.

Адной з галоўных ва ўтапічных творах з’яўляецца сімволіка дома і антыдома. Архетып дома з’яўляецца выражэннем бінарнай апазіцыі “космас — хаос”. Звычайна яго семантыка зводзіцца да разумення закрытай унутранай прасторы, якая знаходзіцца ў апазіцыі да знешняга свету. Прастора дома дае прытулак і абараняе ад знешняга зла, тут сканцэнтраваныя ўніверсальныя жыццёвыя каштоўнасці — шчасце, любоў, згода, дабрабыт. Звычайна дом выступае сімвалам еднасці сям’і, рода, таму што пераходзіць ад бацькоў да дзяцей. Важнейшай функцыяй архетыпу дом з’яўляецца абарончая.

У аксіялагічным плане архетып дома быў і застаецца першаснай каштоўнасцю ў нацыянальнай утопіі беларусаў. У “Новай зямлі” Якуба Коласа заповітай марай для Міхася і Антося становіцца жаданне мець свой дом, а не часовы прытулак для сям’і. Прастора дома ўспрымаецца як абарона памяці продкаў, родавай духоўнасці, намоленай перад сямейным іканастансам. Разбурэнне традыцыйнай семантыкі дома адбываецца з боку стыхійных сіл, з якімі чалавек не можа справіцца (перасяленне сям’і Міхала ў “Новай зямлі” Якуба Коласа, руйнаванне дома Зяблікаў у “Раскіданым гняздзе” Янкі Купалы, высяленне сем’яў у Сібір у “Знаку бяды” Васіля Быкава і г.д.):

Ў другі куток перабірацца...
Рабі, працуй, кладзі ты сілы
У гэты дол чужы, пастылы
І горкім потам аблівайся;
Зрабіў парадак — выбірайся
Ды зноў ідзі адсюль у госці...[4, с. 31].

Здабыткам беларускай культуры з’яўляецца арыгінальны архетыпны вобраз культурнага героя, які выступае ў ролі рэгулятара каштоўнасцей і мадэлі паводзін, з’яўляецца сімвалам нацыянальнай ідэнтычнасці. Сімвалічныя функцыі і роля дадзенага архетыпу ў розныя перыяды вызначаюцца сацыякультурным кантэкстам, што вядзе да фарміравання новай семантыкі, а гэта змяняе культурную прастору. У масавай свядомасці нашага часу дадзеная міфалагема часта замяняецца рэальнымі прадстаўнікамі маскультуры, што можа прывесці да ўзнікнення новай субкультуры.

У беларускай культуры архетып культурнага героя існуе ў розных раслінных, заморфных і антрапаморфных мадыфікацыях. Найбольш сэнсаёмкім з’яўляецца архетыпны вобраз гаспадара.

Гаспадарская парадыгма была вызначальнай і дзейснай на розных этапах развіцця нацыянальнай культуры. Галоўным культурным героем народнага эпасу і каляндарнай паэзіі з'яўляецца дбайны, адказны гаспадар, у якім спалучаюцца якасці сейбіта і воіна. Дадзеная парадыгма вызначыла змест каштоўнасных прыярытэтаў у часы станаўлення беларускага этнасу і нацыі.

Як бачым, беларуская ўтопія — унікальны складнік агульнаеўрапейскай культуры. У XX–XXI стагоддзі яна стала формай глыбокага філасофскага спасціжэння сутнасці эпохі, сродкам фарміравання нацыянальнай самасвядомасці. Яна выяўляе рэальныя культурныя рэсурсы нацыі, асобы. Не дае рэцэптаў, а раскрывае вераемнасць “новай зямлі”. Вызначальным для беларусаў становіцца кансерватыўны, ашчаджальны тып мыслення, несумяшчальны з нігілізмам, незалежна ад яго афарбоўкі. Кансерватызм для беларусаў — у асноўным, захаванне.

Актуалізацыя ўтапічнага мыслення, зварот да архетыпных асноў утопіі — гэта тэндэнцыя сучаснай дынамічнай эпохі глабалізацыі і інтэграцыі. Менавіта праз іх у час зменаў праяўляецца ўстойлівасць асноў нацыянальнага быцця, магчымасць будаваць упарадкаванае грамадства, фарміраваць сваю будучыню.

Літаратура

1. Юнг, К. Психологические типы / К. Юнг. — М., 1996.
2. Швейцер, А. Культура и этика / А. Швейцер. — М., 1973.
3. Навуменка, І. Я. Якуб Колас: Нарыс жыцця і творчасці / І. Я. Навуменка. — Мінск, 1982.
4. Колас, Я. Новая зямля. Сымон-музыка : паэмы / Я. Колас. — Мінск, 1986.

К. В. Тулупова

Минск, Белорусский государственный университет

Отражение немецкого и французского менталитета в сказках о Красной Шапочке братьев Гримм и Шарля Перро

Каждое литературное произведение принадлежит не только своему автору, но и эпохе, той или иной стране, народу. В нем, так или иначе, отражаются черты истории, культуры, языковые

особенности, а также способ мышления, ментальные установки нации, бытовые особенности той или иной эпохи. В литературах разных европейских стран существуют произведения с похожим сюжетом, но в каждом из них отразились особенные национальные черты.

Исследователи начала XIX в. Якоб и Вильгельм Гримм стали одними из первых фольклористов, что провозгласили эстетическую, историко-культурную и духовную ценность традиционной народной сказки, призвав сохранять ее как национальное наследие. «Настало время,— говорили братья Гримм,— спасать древние предания и сказки, чтобы они не исчезли навсегда в беспокойных днях наших, как искра в колодце или роса под лучами горячего солнца» (цит. по: [1]).

Минимальная стилистическая обработка братьев Гримм помогла сохранить им не только сам сказочный сюжет, но и его композицию, строй и языковые особенности. Тексты их сказок насыщены народными пословицами, тонкими языковыми сравнениями и поговорками. Братьям Гримм удалось сохранить изначальную игру слов, звукоподражания и повторения, а также присущие народному языку образные характеристики и выражения. Однако, несмотря на это, их сказки редко содержат традиционное вступление: «жил да был», «в некотором царстве, в некотором государстве». Также редки прямая речь, обращенная к читателям, и нравоучительные афоризмы в конце сказки.

Отличительной особенностью немецких сказок обычно является то, что женщины в них зачастую играют роль не очень хороших персонажей или вовсе глупы. Главными положительными героями, в основном, являются представители мужского пола: храбрый юноша, солдат или маленький мальчик. В этой связи сказка о «Красной Шапочке» является неким исключением из правил, где все происходит наоборот.

В отличие от французских сказок, в немецких всегда отмечается благополучный исход для главных героев. Прямолинейность и уверенное стремление к заданной цели героев, преодолевающих многочисленные трудности, становятся их отличительными чертами. В этом проявляется характерный для немцев тип темперамента — флегматичный. Им присуща холодная рассудительность в критических ситуациях, помогающая им добиваться своих целей даже в тяжелом положении.

Красный капюшон в «Красной Шапочке» получил большой простор для интерпретаций. Во-первых, красный цвет символизирует жизнь, в другом случае, детскую невинную жизнерадостность маленькой девочки. Также этот символ можно рассматривать как физиологическое развитие из девочки в женщину.

Поручение проведать больную бабушку, которое должна выполнить маленькая девочка, имеет глубокий символический характер, поскольку оно представляет читателю сравнение трех женских персонажей друг с другом, в сказке, таким образом, представлены «три возраста женщины»: девочка, мать, бабушка. Особенный акцент сделан на отношениях между бабушкой и внучкой. Слово «бабушка» в немецком языке звучит как «Großmutter» и происходит от «Urmutter» («праматерь»). Это слово можно интерпретировать также как источник появления семейной жизни. Теперь, когда эта старейшая из представителей рода больна, требуется появление молодого ростка, который позаботился бы о бабушке.

Одним из второстепенных персонажей, сыгравших вначале значительную роль, была мать Красной Шапочки, о которой почти ничего не известно, кроме того, что она жила в лесу со своей дочкой. «Тот мотив, что мать не пошла сама по густому дремучему лесу, а отправила дочь, зная, что лес кишит волками — еще одна отличительная черта немецких сказок, где почти все положительные персонажи наделены чрезвычайной храбростью, смелостью и отвагой, несмотря на свой столь юный возраст», — отмечает исследователь С. П. Бойко [2, с. 4].

Перед выходом мать Красной Шапочки строго наставляет ее: «Иди скромно, как полагается; в сторону с дороги не сворачивай, а то, чего доброго, упадешь и бутылку разобьешь, тогда бабушке ничего не достанется. А как войдешь к ней в комнату, не забудь с ней поздороваться, а не то чтоб сперва по всем углам туда да сюда заглядывать» [3, с. 2]. Выслушав наказы матери, девочка кладет вино и пирог в свой передник и отправляется в путь. Для немцев нехарактерно обращать большое внимание на свою одежду, поэтому это действие, которое нам кажется не совсем разумным, совсем не смущает юную героиню.

Одной из огромных ценностей в жизни немцев является здоровье. Этим объясняется сильная обеспокоенность матери о бабушке Красной Шапочки. Она переживает за нее и, несмотря на то, что отправлять маленькую девочку одну в темный лес представ-

ляется крайне опасным, тем не менее, она даже поторапливает ее, чтобы она поскорее отправилась проведать бабушку и поухаживать за больной, отсылая с девочкой всяческие лекарства. Так же и немцы при малейшем недомогании пьют различные пилюли и идут в медицинские центры на обследования.

Процесс обольщения в этой сказке описывается довольно просто: волк высмеивает поведение послушного ребенка и вызывает к чувственности Красной Шапочки, указывая на пение птиц и красоту растущих повсюду цветов. Девочка попадает на эту уловку, которая противоречит наказу матери («не сходи с дороги») [4], и без опасений оправдывает свое неповиновение тем, что бабушка будет рада свежим цветам, хотя ей было сказано, что для лечения она нуждается только в хорошей еде. Кроме того, она успокаивает себя тем, что еще только начало дня и она успеет прийти вовремя. Эта «задержка» рождает в читателях дополнительное чувство тревоги, вызванное вероятным опозданием Красной Шапочки. Пунктуальность и порядок во всем стали одной из самых знаменитых черт немецкого менталитета, и они соблюдаются во всех сферах жизни. С раннего детства маленьких немцев приучают к простой истине: «опоздания неприемлемы».

Для так называемой морали истории всегда необходимо, чтобы главный герой переживал процесс созревания. Когда Красная Шапочка была съедена волком, она не могла больше активно участвовать в событиях и, следовательно, в понимании детей «умирала». С другой стороны, также не утверждается, что бабушка могла быть съеденной волком. В связи с тем, что оба персонажа не могут больше активно участвовать в действии, в детском понимании они находятся в иной области существования. Для детей гибель героев обозначает неудачу, смерть старого воплощается в бабушке, тем не менее, значит для нее насыщение жизнью. Тем, что оба персонажа были спасены охотником из живота волка, они не только преодолели опасности, но также становятся более зрелыми и вновь могут активно участвовать в событиях. Это становится заметно, когда Красная Шапочка в одиночку придумывает заполнить живот волка камнями, вместо того чтобы полагаться на дальнейшую помощь спасителя.

Впервые французская версия «Красной Шапочки», старой народной сказки, ходившей из уст в уста в Европе, была издана в Париже в 1697 г. Шарлем Перро в книге «Сказки матушки моей

Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями», с посвящением французской принцессе Орлеанской, племяннице короля Людовика XIV. В отличие от варианта фольклористов Гримм, Перро существенно ее отредактировал.

Перро в свое время выбрал за основу один из вариантов, украсил до того безымянную девочку в чепчик («компаньонку» красного цвета) и дал ей запоминающееся имя — Красная Шапочка. Во Франции рубежа XVII–XVIII в. носить такие головные уборы могли только аристократки и женщины среднего класса, так как социальные различия в одежде в то время были строго регламентированы. «Простая деревенская девочка, запросто ходившая в бархатном чепчике вызывающего цвета, да еще — вопреки наказаниям матери, — вступавшая в разговор с незнакомцем, явно о себе много понимала, чего суровая эпоха Просвещения не поощряла» — пишет Т. А. Воронцова [5, с. 2]. В финале волк выступает в роли наказания всем ветреным девушкам: он «набросился на Красную Шапочку и проглотил ее».

Интересным фактом является то, что в большинстве своем положительными персонажами во французских сказках являются представительницы женского пола, например, волшебницы и феи, а злодеями, прежде всего, выступают огромные великаны и голодные волки. Французского героя интересуют, прежде всего, личное счастье и любовь. Зачастую удачи и счастья помогает добиться тот, от кого совсем этого не ожидают, а большинство сюжетов заканчиваются шумной свадьбой. Герои французских сказок в первую очередь романтичны, умны, смелы и весьма прозорливы. Волшебство и уловки злодеев в сказочном сюжете хорошо продуманы, им всегда есть хорошее объяснение. Этим французские сказки заметно отличаются от похожих у других народов, ведь изобретательный французский герой может обманывать весьма правдоподобно. Среди негативных явлений часто встречаются плохие отношения детей с их родителями. В некоторой степени это можно объяснить французским характером. Так во времена процветания аристократического класса было принято довольно холодное обращение друг к другу в семье. Французские матери часто делали замечания своим детям, если они проявляли дурные манеры, глупость, плохой вкус в одежде или просто неуместное поведение. В то же время телесные наказания почти никогда не практиковались во Франции. Обычным методом было лишение провинившегося ребенка

какой-либо сладости или развлечения. В качестве награды обычно выступали деньги или отмена наказания.

Для французов, так же как и немцев, большую роль в жизни играют семейные традиции и поддержание родственных связей. И хотя сейчас во Франции заключается все меньше браков, тем не менее, по праздникам вся семья собирается вместе. Дети воспитываются в строгости и за всеми их поступками тщательно следят.

Когда Красная Шапочка встречается волка, он предлагает взять ее корзинку, потому что она мешает ей, и отнести ее в дом бабушки. Когда она приходит к бабушке, то объясняет переодетому волку: «Я несла Вам масло и сыр, но встретила волка, который у меня все это забрал. Я испугалась, что он съест меня и все отдала ему» [6]. Французы в основном всегда осторожны и аккуратны, весьма искусны в ведении бесед. Временами они способны на очень эмоциональные поступки, но в данном случае Красная Шапочка выбирает более разумный вариант и отдает волку корзинку с маслом и сыром. Можно также заметить, что, в отличие от немецкой версии, в которой девочка предпочитает нести поклажу в своем переднике, французская Красная Шапочка более щепетильно относится к своему гардеробу, предпочитая уложить еду и лекарство в корзинку. Это является также одной из черт французского менталитета — даже небольшие порции пищи всегда сервируются и раскладываются по отдельным коробочкам только ради того, чтобы все выглядело красиво.

Перро и братья Grimm не считают своих героинь ответственными за насилие, которому они подверглись. Вместо этого они фактически помещают Красную Шапочку в положение «морального авторитета» над волком, и, в конечном счете, считают героинь невинными в незначительном нарушении советов их матерей. Хотя обе главных героини поначалу могут быть расценены как импульсивные и уязвимые, их нельзя обвинить в их ужасающей насильственной смерти, как и в смерти их бабушек. Это вызвано тем, что третье лицо (взрослый), голос рассказчика и у Перро и в варианте Grimm, незримо присутствует всюду в повествовании и обладает более широким видением того, что происходит, и постоянно приводит читателям признаки невинности главной героини.

Произведение братьев Grimm принадлежит немецкому народу и поэтому несет на себе сильный отпечаток его создателя.

Мы можем увидеть здесь такие ментальные установки, как храбрость, брутальность и излишний натурализм, минимальное внимание к деталям быта, конкретику, гиперболизацию, заботу о семье и здоровье всех ее членов. «Красная Шапочка» Перро гораздо в большей степени «облагорожена». В ней намеренно убраны все неприятные и грубые моменты и поставлен акцент на провозглашении добродетелей, которыми должна обладать каждая девушка, желающая достойно предстать в высшем свете. Сказки Ш. Перро — это прекрасные образцы облагороженного народного творчества, которые смогли изменить отношение к фольклору того времени и ввести в мировую литературу «вечные» сюжеты, которые до сих пор остаются актуальными и популярными.

Литература

1. Великие мастера прозы [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.proza-masters.ru/tag/yakob-i-vilgelm-grimm>.
2. Бойко, С. П. Волшебная страна Пьера и Шарля Перро / С. П. Бойко. — 2-е изд., испр. и доп. — М., Ставрополь, 2002.
3. Гримм, Я. Красная Шапочка / Я. Гримм, В. Гримм. — М., 2013.
4. Grimm, J. Rotkäppchen [Электронный ресурс] / J. Grimm, W. Grimm // Atramenta. — Режим доступа : http://www.atramenta.net/lire/le-petit-chaperon-rouge/2363/1#oeuvre_page.
5. Воронцова, Т. А. Подлинная история Красной Шапочки / Т. А. Воронцова // Литература. — 2002. — № 44. — С. 2–3.
6. Perrault, C. Le Petit Chaperon Rouge [Электронный ресурс] / C. Perrault // Atramenta. — Режим доступа : http://www.atramenta.net/lire/le-petit-chaperon-rouge/2363/1#oeuvre_page.

О. И. Уланович

Минск, Белорусский государственный университет

Реноминация реалий

в процессе лингвокультурной адаптации текста при переводе

Как инструмент вербального кодирования мира через призму культурно-исторического развития народа, язык отмечен присутствием в нем инкапсулированных культурно-маркированных доминант: акцентов национальной ментальности, морали и нравственности, стереотипов отношений, оценок, поведения, маркеров исторической траектории духовного, социального и экономическо-

го развития нации. Наличие в национальном языке культурно специфичных элементов, не представленных ни в другой культуре, ни в другом языке провоцирует явление лакунизации, что актуализирует, в свою очередь, делакунизацию в процессе межкультурной ретрансляции через языковой код культурно-специфичных смыслов.

Постижение чужой культуры и элиминация лакун — непростой процесс, неизбежно сопровождаемый потерями культурно-специфичной информации, искажением культурно маркированных образов, которые возникают при ретрансляции фрагментов культуры в процессе диалога культур и языков, воплощением которого является собственно перевод.

Одним из факторов лакунизации выступают различные культурно-специфичные данные (натурфакты, артефакты, ментефакты, социофакты), репрезентируемые в языке безэквивалентной лексикой и реалиями, в частности. Передача реалий при переводе предстает как поиск путей освоения «своим» языком «чужой» реальности, что позволяет обнаружить специфику и стратегии адаптации принимающим языком констант иной культуры.

В лингвистической теории перевода передача реалий рассматривается лишь с точки зрения взаимодействия *L*-реалий языков оригинала и перевода (формальных языковых номинантов), языки сопоставляются по принципу взаимной переводимости, а передача слов-реалий предстает как переход от одной системы знаков к другой.

Н. А. Фененко и ее ученики предложили теорию реноминации для передачи реалий при переводе, основное достоинство которой в учете взаимодействия в процессе перевода трех типов реалий [3]. Помимо *L*-реалий (номинативных средств, образующих словарь конкретного языка) ученые отмечают существование *R*-реалий, обозначающих явления внеязыковой действительности: *артефакты* (объекты, созданные человеком и отмеченные лингвокультурной значимостью) и *натурфакты* (константы природно-географической среды обитания народа), а также *C*-реалий, обозначающих культурно специфичные концепты: *социофакты* (элементы социокультурного контекста жизни общества) и *ментефакты* (аспекты национальной ментальности, духовного бытия народа).

Под реноминацией предлагаем понимать «такое именование в тексте перевода ‘чужих’ реалий средствами ‘своего’ языка, которое воплощается во введении в текст перевода полностью,

частично или условно эквивалентных номинаций иноязычных реалий» [2, с. 155]. По причине нетождественности языкового и концептуального кодирования мира реноминация с той или иной вероятностью и в той или иной степени вызывает: **а)** преобразование самого денотата (через его замещение или сближение со «своей» реалией), **б)** преобразование сигнификата (в случае несовпадения областей понятийного содержания знаков-имен в языках оригинала и перевода), **в)** модификацию (национально-исторического) концептуального пространства реалии-понятия (гипонимия, гиперонимия), и / или **г)** потерю / приобретение стилистических характеристик реалии (экспрессивность, оценочность, образность, эмотивность).

Механизм передачи реалий как реноминации получает свое точное определение в контексте *когнитивной транслатологии*: задействуются когнитивные структуры сознания, «проводящие анализ и синтез поступающей информации языкового и неязыкового содержания с передачей смысловых трансформаций различного порядка [1, с. 149]. Таким образом, особым достоинством теории реноминации является то, что она, по сути, предлагает новый алгоритм передачи реалий в художественном переводе как *когнитивную* (а не собственно лингвистическую) переводческую процедуру, включающую оперирование не только вербальными номинантами (**L**-реалиями), но и явлениями онтологической реальности — материальными **R**-реалиями (натурфактами и артефактами) и концептуальными **C**-реалиям (социофактами и ментефактами).

В рамках теории реноминации передача реалий предполагает раскрытие сути реалии, анализ реалии как культурно-специфичного явления. С учетом этого выбирается та или иная модель реноминации, реализуемая через определенные переводческие приемы. При этом выбор доминирующих моделей при переводе художественного произведения формирует ту или иную переводческую стратегию в зависимости от интенций переводчика: а) сохранение культурно-исторического своеобразия произведения или же б) лингвокультурная адаптация текста перевода.

Наше исследование особенностей передачи реалий художественного произведения при переводе в рамках теории реноминации Н. А. Фененко направлено на установление доминирующих моделей реноминации через выявление всего комплекса сложных

взаимоотношений иноязычных **L-**, **C-** и **R-**реалий в тексте оригинала и русскоязычных **L-**, **C-** и **R-**реалий в тексте перевода.

Материалом исследования послужила историческая сага «Столпы земли» К. Фоллетта — знаменитого современного писателя Великобритании. Выбор материала исследования в пользу этого романа определился благодаря разворачиванию в произведении масштабной панорамы исторических событий средневековой Англии, представленных в сплетении фактов эпохи: кровавая борьба за власть, междоусобные войны знати, интриги высшего духовенства, человеческие судьбы и возведение храма как ключевой хронотоп нарратива. Историческая стилизация воплотилась в активном использовании реалий из самых разных областей существования лингвокультуры: духовенство, религиозная и хозяйственная жизнь монашества, монархический уклад, средневековое рыцарство, торговля, экономика, архитектура и строительство.

Анализ сформированного нами экспериментального корпуса позволил выявить в качестве доминирующей модель реноминации «чужая» **R-реалия** → «своя» **R-реалия**. Механизм реноминации заключается в замене инокультурной R-реалии «своим» денотатом, что ориентировано на разумное снижение насыщенности текста «чужими» реалиями и облегчение понимания произведения: *cell*, *monastery* 'скит', *saint* 'праведник', *the youngsters* 'послушники', *priest's robe* 'сутана священника', *a verderer's hut* 'сторожка лесника'.

Активное использование этой модели оказалось возможным в силу того, что именно артефакты и натурфакты (материальные объекты действительности, естественные или созданные человеком) в значительной степени присутствуют в тексте оригинала и формируют исторический и этнокультурный колорит эпохи и лингвокультуры, а также благодаря наличию в англо- и русскоязычных культурах схожих (но не тождественных) реалий, замена которых при переводе в силу семантической близости позволяет осуществить перевод как «культурный перенос» с максимальным обеспечением «эквивалентного эффекта».

Так, реалия *cell* 'небольшая обитель, убежище' передана при переводе как *skit* 'раскольническая уединенная обитель отшельников-староверов на Руси'. Замещение «чужой» реалии «своим» семантически близким денотатом (но не идентичным) продиктовано стремлением снизить информационное напряжение у читателя, вызванное асимметрией на уровне лексикодов.

Реалия *a verderer's hut*, в которой *verderer* означает 'должность английского судебного чиновника, ведающего королевскими лесами', передана в русскоязычном переводе как **строжка лесника**, апеллируя к имеющемуся в сознании русского человека образу домика лесного смотрителя царских охотничьих угодий на Руси.

The youngsters передано как **послушники**, при этом послушник — лицо в русских православных монастырях готовящееся к принятию монашества; а *monastery* передается как **обитель**, тогда как в русском языке *обитель* не сводится к собственно монастырским стенам, а имеет более широкое символическое значение пристанища для души, тела, духовного очищения, покаяния. *Alehouse* 'пивной ресторан, английская таверна, паб' передается как **трактир** — активно используемое на Руси с петровских врем название гостиницы или постоянного двора с харчевней.

Эти и другие многочисленные примеры свидетельствуют, что модель реноминации «чужая» **R-реалия** → «своя» **R-реалия** реализует переводческую стратегию лингвокультурной адаптации произведения к социо-культурно-исторической реальности и ментальности русскоязычного читателя с целью снижения информационного напряжения.

Воплощающей стратегией лингвокультурной адаптации явилась и модель реноминации концептуальных реалий «чужая» **C-реалия** → «своя» **C-реалия**: *chastity* 'безбрачие', *vow* 'обет', *succession* 'престолонаследие', *gluttony* 'обжорство, чревоугодие'. Замена иноязычной концептуальной реалии «своей» концептуальной реалией (семантически близким понятием) оказывается возможной, опять же, благодаря высокой степени идентичности понятий в лингвокультурах: *chastity* 'безбрачие, целомудрие', *grave sin* 'смертный грех', *jubilation* 'ликование'. При этом англо- и русскоязычные концептуальные реалии не всегда демонстрируют тождественность: *charity* 'подаяние', *hell* 'преисподняя', *confession* 'покаяние', *obedience* 'послушание'.

Так, концептуальные понятия **confession** ('исповедь') и **покаяние** (использованное в переводе) семантически близки, но не идентичны, поскольку в русской культуре **покаяние** — длительный процесс душевного очищения, совершаемый человеком самостоятельно, тогда как *исповедь* — венец покаяния, откровенное признание в присутствии священника. Использование в переводе C-реалии **покаяние** вместо C-реалии **confession** ('исповедь') явля-

ется вариантом контекстуального соответствия, детерминированного семантикой текстового эпизода и культурной спецификой традиций русской духовности.

Перевод *high mass* как **торжественная литургия** также детерминирован контекстом культуры: *From the other end of the church came the sound of the service of high mass* [5] — ‘Из дальнего конца церкви доносились звуки **торжественной литургии**’ [4]. Так, литургия как ритуал церковной службы более типичен для обозначения церковного богослужения на Руси, тогда как месса — основная литургическая служба в латинском обряде Католической Церкви.

Тем самым многочисленные случаи внедрения в текст перевода «своей» концептуальной реалии, более употребимой в своей лингвокультуре, реализует стратегию лингвокультурной адаптации при переводе.

Модель реноминации «**чужая**» **R-реалия** → «**чужая**» **L-реалия** имеет место при заимствовании в текст перевода инокультурной реалии вместе с иноязычной лексемой, ее именующей: *Saint Adolphus* ‘Святой Адольф’, *Kingsbridge* ‘Кингсбридж’, *Simeon Stylites* ‘Симеон Пустыжник’, *foot rule* ‘футовая линейка’, *archway* ‘проход под аркой’, *penny* ‘пенс’, *tribune gallery* ‘верхняя галерея’, *capitals* ‘капители’. Применение этой модели предполагает использование приемов транскрипции / транслитерации и калькирования как позволяющих транслировать колорит произведения, акцентировать специфику исторической эпохи сюжетного действия: *pint* ‘пинта’, *Corinthians* ‘Коринфяне’, *cellarer* ‘келарь’, *archdeacon* ‘архидиакон’, *farthing* ‘фартинг’, *nave* ‘неф’, *transept* ‘трансепт’. Тем самым данная модель реноминации реализует стратегию сохранения культурно-исторического колорита произведения.

В качестве второстепенных при переводе рассматриваемого произведения были выделены следующие модели реноминации реалий.

Модель «**чужая**» **R-реалия** → «**своя**» **развернутая L-реалия** реализуется за счет экспликации реалии в тексте перевода в виде развернутого пояснения с использованием приема описательного перевода (*disciplinarian* ‘поборник строгой дисциплины’, *almoner* ‘раздатчик милостыни’). Реализуемая в данном случае переводческая стратегия лингвокультурной адаптации облегчает восприятие текста.

Модель реноминации реалий «**чужая**» **R-реалия** → «**чужая**» **L-реалия** + «**своя**» **C-реалия** воплощается в привнесении в текст

перевода дополнительных комментариев, которые представлены либо в виде постраничных сносок, либо в формате отдельной рубрики примечаний в конце произведения: *gargoyle* 'горгулья'* (*в готической архитектуре рыльце водосточной трубы в виде фантастической фигуры), *Earlscastle* 'Ерлскастл'* (*графский замок), *bailiff* 'бейлиф'* (*бейлиф — представитель короля, осуществляющий административную и судебную власть) [4].

The priest was elevating the Host over the altar when Tom realized there was something wrong with the horses [5]. — 'Когда священник поднял над алтарем **гостию***, Том почувствовал, что с лошадьми что-то случилось' (***гостия** — «жертва» (лат.), *маленькая лепешка из пресного пшеничного теста с изображенным на ней распятием или агнцем, употреблявшаяся в обряде причащения*) [4]).

Положительным в применении данной модели реноминации является то, что комментарий помогает вскрыть семантику реалии и одновременно избежать чрезмерного загромождения экспликациями внутри самого текста. Данная модель представляет случай рациональной комплементарности обеих стратегий перевода: стратегии сохранения культурно-исторического своеобразия романа и стратегии лингвокультурной адаптации.

Как наименее репрезентативная может быть отмечена модель реноминации «**чужая**» **R-реалия** → «**чужая**» **L-реалия** + «**своя**» **R-реалия**, заключающаяся в поочередном использовании в разных фрагментах текста инокультурной и своей реалий (**mass** 'месса, молебен, литургия'; **priory** 'приорат, монастырь, обитатели монастыря') или парном использовании иноязычной и «своей» **L-реалий** (**sqire** 'сквайр-оруженосец', **chancellor** 'лорд-канцлер'). Это модель также интегрирует обе стратегии перевода.

Репрезентативность моделей реноминации и доминирующие приемы перевода позволяют утверждать, что при переводе данного романа доминирующей явилась стратегия лингвокультурной адаптации произведения к социо-культурно-исторической реальности и ментальности русскоязычного читателя. При этом ряд моделей реноминации и приемов перевода позволяют обеспечить достаточную степень сохранения и трансляции культурно-исторического колорита эпохи — контекста сюжетного действия, что вполне обеспечивает возможность русскоязычному читателю сформировать адекватное представление о стилизуемой культурно-исторической реальности. Вероятно, такое пропорциональное

соотношение выступает вариантом оптимальной комплементарности отмеченных стратегий художественного перевода.

Литература

1. Рехме, И. Н. К вопросу о когнитивной сущности понимания как этапа переводческого процесса / И. Н. Рехме // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2013. — № 1 (19). — С. 148–151.

2. Уланович, О. И. Реалии как единицы художественного перевода в контексте теории реноминации / О. И. Уланович // Актуальные проблемы гуманитарного образования : материалы междунар. науч.-практ. конф., 22–23 октября 2015 г. — Минск, 2015. — С. 150–156.

3. Фененко, Н. А. Переводоведение: проблемы и решения [Электронный ресурс] / Н. А. Фененко, А. А. Кретов. — Режим доступа : <http://www.km.ru/referats/163D618B51DE4C108EE5F64D33E3D975>.

4. Фоллетт, К. Столпы земли / К. Фоллетт ; перевод с англ. В. Тетевин, С. Морозов. — М, 2010.

5. Follett, K. The pillars of the earth / K. Follett. — NAL Trade, 2002.

Н. Ю. Фролова

Минск, Белорусский государственный университет

Социокультурная сущность дизайна

Роль и значение дизайна в современной культуре позволяет нам ставить вопрос о необходимости определения сущностных характеристик дизайна как одной из форм культуры. Для этого необходимо выявить основания для его типологии, и исследовать феномен дизайна, определить его культурное значение на разных этапах развития, а также обнаружить его социально-культурные и функциональные свойства в контексте историко-культурной динамики. Здесь надо выделить два уровня условий, которые позволят обратиться к изучению социально-культурной сущности дизайна.

К первому уровню условий можно отнести глобальные факторы, которые характеризуются противоречивыми трансформациями, в которых возникает главная проблема — проблема красоты и пользы, эстетической и утилитарной ценности вещи. Благодаря росту и развитию производства, сегодня нельзя рассматривать утилитарную полезность вещи в качестве основной ценности. Вещь, выполняющая определенную функцию, в современном об-

ществе обретает символическое значение. В век высоких технологий полезные свойства вещи и ее эстетические свойства достигли высокого уровня.

К другому уровню условий можно отнести возможности теоретически-практического обоснования, которые актуализируют проблему социально-культурного значения дизайна. Здесь особая роль отводится советскому дизайну, так как он с начала своего возникновения шел своим путем. Отвергая концепции дизайна западного мира и не имея возможности активно участвовать в процессе массового производства, советский дизайн нашел свое воплощение в теоретико-методологической актуализации. Несмотря на это, у западного и советского дизайна возникла одна общая проблема — проблема интеграции искусства и техники и проблема отношения дизайна и искусства.

Однако в конце XX в. на постсоветском пространстве возникла объективная потребность в восполнении утраченных возможностей дизайна. В современном дизайне уже созрели теоретические предпосылки для воссоздания дизайна и превращения его в форму активного воспроизводства культуры и социальной коммуникации человека с миром вещей. Можно считать обоснованными мнения некоторых теоретиков и практиков дизайна (Т. Мальдонадо, Ф. Старк, К. Экуан, Р. Вентури, Э. Соттсасс и др.) в том, что дизайн будет не только способствовать развитию экономики, но и являться основанием возникновения нового типа социальных и эстетических отношений. Кроме того, дизайн в сегодняшнем мире может формировать новый тип эстетических отношений и массового сознания, которые в свою очередь влияют на такие ценностные суждения как экология, быт, коммуникации. Дизайн регулирует принципы восприятия окружающего пространства, что приводит к более совершенной организации предметно-пространственной среды, к повышению коммуникативных возможностей, к повышению культуры потребления, к более развитой способности эстетического суждения и оценки людей и к их большей интеграции.

Современные возможности производства, интерпретации, тиражирования артефактов, придание символических свойств организации различных мероприятий, создание фирменного стиля всех и вся и безоговорочное принятие сознания потребительской идеологии создают тот социальный фон, в котором существенно расширяется социальная значимость дизайна.

Оба уровня условий свидетельствуют, что дизайн динамически развивается и его социокультурная значимость в современном обществе возрастает. Сущность самого феномена «социокультурное» заложено в диалектическом единстве и взаимодействии социальных и культурных факторов, заполняющих наше современное пространство.

В постиндустриальную эпоху в структуру социальных потребностей вошло эстетическое качество как способ соразмерить продукт массового производства с человеком, сделать его сомасштабным. При этом значимость эстетического качества продукта дизайна возрастала вместе с повышением общего уровня культуры и запросов общества. Этот процесс является взаимообусловленным и показывает, что дизайн является неким стимулом массового потребления, а также и объектом потребления. Современный дизайн, развиваясь в условиях глобализации культуры, не может быть изолирован от влияния различных институтов, нивелирующих некоторые национальные нормы и ценности, обычаи и культуру.

Ответная социокультурная реакция дизайнера на процессы глобализации культуры строятся на основе единого многообразия и вариативности.

Во-первых, дизайн пересматривает исходную концепцию модели собственной культуры и выявляет компоненты, которые надо сохранять и обогащать за счет других культур.

Во-вторых, современный дизайн сопоставляет традиционные проектные дизайнерские технологии с быстро развивающимися новыми технологиями.

В-третьих, это быстрота реакций дизайнера и способов его приспособления к изменяющимся условиям процесса мировой глобализации культуры.

Все это говорит о том, что современный дизайнер, как и любой другой проектировщик, прежде чем действовать, должен обдумать, как и что он будет творить. Дизайнер, создавая мир «искусственной природы» из естественного окружения и формируя артефакты, входит в контакт с людьми и тем самым обогащает себя и воздействует на общество в целом.

Особенно это заметно в контексте рассмотрения проблем и изменений в пространстве отечественного дизайна. Некоторая задержка в развитии, или точнее сказать, не планомерное и последовательное изменение в отечественном дизайне, дают воз-

можность его аутентичному звучанию и отличным взглядом на данный феномен. Этому способствовало и то, что в нашей стране развивалась теоретическая и методология направленность разработки проблем дизайна. Вместе с тем нельзя не видеть, что сегодня развивается тенденция осмысления дизайна в его концептуальном значении. В основе этого движения лежит стремление найти пути решения человеческих проблем, что важно для разработки теоретических и структурных компонентов дизайна, процессуального становления дизайна и его культурной обусловленности. Отечественный дизайн осознал, что в предметах заключены не только функции и пространственные свойства, но и их ценностные свойства, которые абстрагируются уже в понятии «аксиология». Созданный дизайнером продукт выступает, с одной стороны, как «объект», имеющее свою морфологическую, пространственную организацию, а с другой стороны — как общественно-человеческая «полезность», значимость, ценность. Таким образом, можно прийти к заключению, что множество элементов, относящихся к материально-вещественной культуре, образуют своеобразное морфологическое поле, множество общественно-ценностных элементов — аксиологическое поле.

Аксиоморфологическая трактовка предметного мира приводит к пониманию системной модели «человек–объект», что не равнозначно системе «человек–машина». Речь идет не столько о взаимодействии дизайнера с предметом, сколько, прежде всего, о комплексе социально-культурных взаимоотношений между предметом и человеком. Можно добавить, что и сам процесс создания объекта направлен на обозначение его культурной значимости и выявлении его сущностных качеств как субъекта культурной деятельности.

В этом контексте важно раскрыть методологически определяющее положение, показывающее, что дизайн и дизайн-творчество выступают самостоятельной и самодостаточной социально-культурной формой лишь после того, как материально-вещественный объект превращается в феномен — пространственной среды, символов и предметов. Иначе говоря, после того, как внешние формы обретают смысл, во внутреннем содержании многомерность приобретает широкое поле интерпретаций.

Подтверждением этого положения может выступить концепция «проектной культуры», воспроизводящей культурно-смысловое

пространство целостной и ценностной жизни человека. Теоретическая мысль в дизайне получила теперь реальный исторический материал для анализа социокультурного опыта дизайна, притом материал такого объема и насыщенности, который позволяет базироваться на осмыслении и обобщении разнообразных особенностей дизайна и определить его статус в современной культуре.

Сегодня можно с уверенностью сказать, что в каждой временной стадии развития мира вещественный мир выступает как результат деятельности прошлых поколений. Продукты дизайна связаны невидимой, но прочной связью с общими закономерностями развития общества, характером его социально-культурных отношений. Сложная конфигурация объективных процессов трансформации разнообразных форм и видов материальной и духовной деятельности порождает достаточно острые проблемы взаимодействия человека с окружающим миром.

Таким образом, ценностные отношения человека с предметной средой обусловлены, прежде всего, продуктами социальной практики. Они проявляются в предметной деятельности дизайна, которая включает в себя как создание предметов материально-духовной культуры, так и теоретическое осмысление процессов, проходящих в современной культуре.

Литература

1. Лола, Г. Н. Опыт метафизической транскрипции / Г. Н. Лола. — М., 1998.
2. Рунге, В. В. Основы теории и методологии дизайна / В. В. Рунге, В. В. Сеньковский. — М., 2001.
3. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов / А. Я. Флиер. — М., 2000.

Л. П. Фукс-Шаманская
Москва, Государственный университет управления

Образ «Чужого» в творчестве Фридриха Шиллера (на примере стихотворений «Изречение Конфуция»)

Конец XVIII в. в Европе ознаменовался принципиально новым подходом к проблематике взаимодействия «своего» и «чужого». Если эпоха религиозных войн побуждала видеть в иных

странах и народах, особенно географически и культурно отдаленных, прежде всего угрожающую собственной идентичности враждебную силу, а раннее Просвещение рассматривало их как стоящих на более низкой ступени развития «дикарей», то к концу XVIII столетия все отчетливее становится практический — в первую очередь экономический — интерес к иным странам. Поиск новых рынков сбыта пробудил новую волну интереса европейцев к Китаю. Естественно, что экономический интерес сопровождался культурно-цивилизационным: созданный миссионерами-иезуитами образ Китая как страны добродетельных граждан и мудрых правителей был очень привлекателен для культуры Просвещения. Постепенно стиралось ощущение его беспредельной отдаленности, налаживались взаимоотношения в сфере торговли, появилась возможность познакомиться с китайской философией и литературой — страх перед географическим «чужим» все стремительнее сменялся интересом к культурному «другому». Это определило две особенности имагологического мышления той эпохи: во-первых, нацеленность на самоидентификацию — то есть, обращение к «чужому» необходимо не для противостояния ему, а для усвоения с целью самосовершенствования и самообновления; во-вторых, многоаспектность интереса к иным культурам, включающего в себя не только экономические, но и исторические, антропологические, естественнонаучные аспекты.

Две ведущих эстетических школы в немецкой литературе рубежа XVIII–XIX вв. — веймарская классика и иенская романтика — по разному отвечали на вопрос о значении «чужой» культуры для немцев.

Разрабатывая утопию поэтического государства, романтики создавали принципиально новую философскую конструкцию, которая, возводя мораль в высший принцип и порывая, во всяком случае декларативно, с предыдущей традицией, показывала, что европейская история не обладает примером такого государственного устройства, на которое могла бы ориентироваться современность. При описании этого поэтического государства они нередко обращались к реальным далеким странам, но наделяли их образы качествами идеала-утопии и одновременно широко использовали средневековые и ренессансные мифы об экзотических народах [2]. Так, Новалис в романе «Генрих фон Офтердинген» изобразил

родину Салимы как сказочно-идеальное государство, в котором «...романтической живописью отличаются возделанные арабские земли, эти счастливые острова, затерянные в непроходимых песках, пристанище измученных и гонимых...» и в котором живут люди, обладающие великодушием и неподдельной страстной готовностью «воспринять поэзию жизни и чудесные, пленительные тайны природы» [11, с. 35–36]. Иронически дистанцируясь от реального арабского государства, автор отказывался от какой-либо конкретики и ограничивался описанием утопической гипотезы.

Веймарские классики — Гете и Шиллер — видели, напротив, свою цель в том, чтобы включить самые разные аспекты чужой традиции в свой культурный кругозор. Для этого необходимо, как заявил Шиллер во вступительной лекции к курсу всемирной истории в Иенском университете 26 мая 1789 года, научно изучать культуру «чужого» как часть мировой универсальной истории, «чтобы сделать из этого открытия полезное применение для самих себя...» [12, т. 4, с. 15].

Фридрих Шиллер широко использовал в своем драматическом творчестве историю европейских государств, однако обращение к культуре неевропейских стран встречается у него очень редко. Его поэтическое творчество, как правило, и вовсе не привязано к каким-либо народам и странам, за исключением античного мира. Тем замечательнее редкие случаи, когда поэт обращается к произведениям или авторам иных, далеких культур. Два стихотворения с одинаковым названием «Изречение Конфуция» («Spruch des Konfuzius») [5, с. 229, 237] представляют в этом контексте особый интерес.

Они создавались в 1795 и 1799 гг. — в пятилетие, когда Шиллер писал особенно много стихотворений в форме изречения-поучения. Характеризуя этот поэтический жанр, Бенно фон Визе отмечал две важные его характеристики — краткость и сжатость. Однако именно в опытах Шиллера, несмотря на их большой объем, исследователь увидел замечательный пример стихотворения-изречения. Поэт ухватил суть этого жанра: в его стихотворениях речь идет о поэтическом представлении общепризнанных ценностей в форме дидактического обращения, в котором все завязывается на великий масштаб и свободную дерзость выражения. Очевидно, что такая стилевая форма была Шиллеру в высшей мере свойственна [8, с. 599].

Два стихотворения «Spruch des Konfuzius» — единственные в творчестве немецкого классика, в которых высшая мудрость вкладывается в уста китайского философа. Немецкий исследователь Иоахим Мюллер считает, что вкладывая поэтическую сентенцию в уста авторитетного философа, Шиллер следовал моде XVIII в., которая охотно использовала мифологические или исторические фигуры, если хотела быть литературно привлекательной. («Mit Einkleidung poetischer Sentenz in einen Namen, der einen autoritativen Klang hat, huldigt Schiller lediglich einer Mode des 18. Jahrhunderts, das sich gern mythologischer oder historischer Figuren bedient, wenn es literarisch attraktiv sein will») [3, с. 191]. Действительно, до сих пор нет прямых подтверждений, что Шиллер читал труды Конфуция, в частности, беседы «Лунь Юй» («Lun Yu»), однако то, что он был знаком с основами конфуцианского учения о морали, подтверждается как прямыми, так и косвенными фактами.

Известно, что один из преподавателей философии в Karlschule, где учился Шиллер, — Иоганн Кристоф Шваб (Johann Christoph Schwab) — был большим поклонником восточной философии. Не исключено, что он мог познакомить своих учеников с идеями конфуцианства [7, с. 155]. Другой факт ввел в научный оборот Гюнтер Дебон [1]. Он привлек внимание исследователей к китайскому роману «Наоһ Кјöh Tschwen», переведенному с английского в 1766 г. Кристофом Готтлибом фон Мурром (Christoph Gottlieb von Murr). В этом романе были в художественной форме изложены основные положения конфуцианского морального кодекса, а в приложении представлены девять изречений Конфуция, большая часть которых происходила из «Лунь Юй». Шиллер был настолько увлечен этим романом, что в 1800 году предложил книгоиздателю Унгеру собственное его переложение. Проект, ограничившись несколькими черновиками, так и не был претворен в жизнь [5, т. 5, с. 220–222.] Тем не менее мы можем вслед за Гюнтером Дебоном предположить, что во второй половине 1790-х гг. обращение Шиллера к китайской тематике представляло «...не-что большее, чем обусловленный временем маскарад» («...mehr als eine zeitbedingte Maskerade») [1, с. 90]. В пользу этого заключения говорит также исследование китайского литературоведа Юан Тан (Yuan Tan) «Der Chinese in der deutschen Literatur» [9, с. 40–78], в котором он убедительно показал, какое большое зна-

чение имел этот роман для переработки Шиллером драмы Карло Гоцци «Турандот, принцесса Китая».

Моральная философия Конфуция была созвучна идеям Просвещения, не случайно его называли «Schützpatron» [4, с. 88] Просвещения. Однако после событий французской революции идеи Просвещения в Европе были поставлены под сомнение. Иенские романтики, непосредственно пережившие крушение просветительских идеалов, объявили войну рациональной систематике и разработали концепцию творящего, заключающего в себе бесконечное число возможностей хаоса, рождающего мир и обеспечивающего взаимообмен между универсальным и индивидуальным [6, с. 258].

Такая точка зрения в корне отличалась как от просветительского, так и от конфуцианского взгляда на мир. Возможно, именно поэтому Шиллер, противопоставляя романтическому хаосу классическую универсальную гармонию, привлекает в союзники китайского философа и вкладывает в его уста свое представление об устройстве мира. Автор обращается к двум важнейшим категориям Универсума — Времени и Пространству — и пытается обосновать принцип, на котором зиждется гармония космоса, — всеохватную трехмерность. Представление о гармонии мира — одно из основополагающих в эстетике веймарской классики. Гете и Шиллер исходили из универсальной взаимосвязи всего сущего: внешний мир — макрокосмос — и внутренний мир человека — микрокосмос — устроены по единым законам. Поэтому принцип изображения времени и пространства в обоих стихотворениях Шиллера одинаков: В первом из них он описывает три ипостаси времени, используя признаки, относящиеся к области человеческого характера: будущее — колеблющееся, нерешительное (*rzögernd*), настоящее — быстрое как стрела, летящее (*pfeilschnell, fliehende*), прошлое — вечно безмолвное, неподвижное, непреходящее (*ewig still, bleibende*). Во втором использует тот же принцип, но идет от обратного — описывает необходимые человеку качества через три вектора пространства: длина является непрерывной (*rastlos*), она дает человеку представление о том, как нужно, не зная покоя (*beharrlich*), устремляться к цели, ширина бесконечна (*endlos*), она пример необходимости бесконечного совершенствования, а глубина бездонна (*grundlos*), она представляет неисчерпаемость мудрости. Оба стихотворения заканчиваются поучением. В первом

утверждается: чтобы прожить жизнь счастливо, необходимо согласовывать свою жизнь и дела с трояким течением времени:

Nimm die Zögernde zum Rath,
Nicht zum Werkzeug deiner That.
Wähle nicht die Fliehende zum Freund,
Nicht die Bleibende zum Feind
[5, т. 1, с. 227].

Во втором пространственные координаты предстают координатами духовного развития человека:

Nur Beharrung führt zum Ziel,
Nur die Fülle führt zur Klarheit,
Und im Abgrund wohnt die Weisheit
[5, т. 1, с. 239].

Проблема совершенствования личности всегда стояла в центре философских интересов Шиллера. В трактате «Об эстетическом воспитании человека» он выделял два исторических состояния человека: дикое, когда природное начало преобладает над культурным, и варварское, когда культура берет верх над естественностью. Но только третье — гармоническое — состояние единства природы и культуры ведет к *облагорожению* человека, к идеальному состоянию в системе взглядов Шиллера [13, т. 6, с. 251–357.]. Образ *благородного* мужа лежит также в основе философии Конфуция. В «Лунь Юй» звучит рассуждение, почти дословно созвучное шиллеровскому: «Если в человеке естественность превосходит воспитанность, он подобен деревенщине. Если же воспитанность превосходит естественность, он подобен ученому-книжнику. После того, как воспитанность и естественность уравновесят друг друга, он становится благородным мужем» [10, кн. 6, изр. 16].

Таким образом, в двух стихотворениях «Изречение Конфуция» Шиллер выстраивает такую систему мироздания, в которой пространственно-временные координаты структурируют и мир природы, и моральный мир человека. Физические понятия Пространства и Времени, связанные в единую систему координат с моральными понятиями обогороженной личности, составляют основу шиллеровского мироздания. Фактически, он движется

к той же цели, что и романтики — найти принцип взаимодействия между универсальным и индивидуальным. Но в отличие от романтиков он исходит не из хаоса, а из всеобщего гармонизирующего закона. В аналогичном виде природа и мораль скреплены и в философии Конфуция: Отношения обособленных в *пространстве* людей и *временем* разделенных поколений он выстраивал на основе учения о морали благородного человека. Неразрывность прошлого, настоящего и будущего достигается у Конфуция за счет того, что человеческие идеалы естественным образом переходят из устоявшегося прошлого в зыбкое будущее, а идеальное бытие людей в *пространстве* государства возможно, если каждый член общества начнет неуклонное восхождение к состоянию благородства, в котором действует принцип: «... Не делай людям того, чего не желаешь себе ...». [10, кн. 12, изр. 2] (Вспомним здесь категорический императив Канта и теорию эстетического воспитания Шиллера).

При всей схожести основных элементов мировоззренческих систем Конфуция и Шиллера, вряд ли можно говорить о воздействии конфуцианства на немецкого поэта. Прежде всего потому, что мировоззрение Шиллера сложились задолго до того, как в его руки попал китайский роман. Но сходство интерпретаций ведущих понятий позволяет предположить, что Шиллер, по меньшей мере, нашел в изречениях китайского философа подтверждение своим размышлениям о мире и человеке.

Литература

1. Debon, Günther. Schiller und der chinesische Geist. Sechs Versuche / G. Debon. — Frankfurt a.M., 1983.
2. Mähl, Hans-Joachim. Die Idee des goldenen Zeitalter im Werk des Novalis: Studien zur Wesenbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen / H.-J. Mähl. — Heidelberg, 1965.
3. Müller, Joahim. Sentenz und Apostrophe. Schillers „Sprüche des Confuzius“ / J. Müller // Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. — 1965. — Bd.IX. — S. 189–202.
4. Reichwein, Adolf China und Europa. Geistige und künstlerische Beziehungen im 18. Jahrhundert / A. Reichwein. — Berlin, 1923.
5. Schiller, Friedrich. Sämtliche Werke. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Gäpfert / F. Schiller. — München, 1989.
6. Schlegel, Friedrich. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. Bd.XVIII

Philosophische Lehrjahre (1786–1806) / F. Schlegel.— München ; Paderborn ; Wien ; Zürich, 1958.

7. Uhland, Robert. Geschichte der hohen Karlsschule in Stuttgart / R. Uland.— Stuttgart, 1953.

8. Wiese, Benno von. Friedrich Schiller / Benno von Wiese.— Stuttgart, 1963.

9. Yuan, Tan. Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht / Y. Tan.— Göttingen, 2007.

10. Конфуций, Лунь Юй / Конфуций.— М., 2001.

11. Новалис, Генрих фон Офтердинген / Новалис.— М., 2003

12. Шиллер, Фридрих В чем состоит изучение мировой истории и какова цель этого изучения / Шиллер, Фридрих // Собрание сочинений в семи томах. Т. 4. Исторические сочинения / Ф. Шиллер.— М., 1956.

13. Шиллер, Фридрих. Письма об эстетическом воспитании человека / Шиллер, Фридрих // Собрание сочинений в семи томах. Т. 6. Статьи по эстетике / Ф. Шиллер.— М., 1956.

Н. А. Черкасова

Харьков, Харьковская государственная академия культуры

Современные украинские фильмы в национальном кинопрокате: проблемы «практического сознания»

На протяжении последних трех лет (не самых благоприятных для кинотворчества) в украинском кинопрокате появляется все больше отечественных фильмов: в 2013 г.— 9 фильмов, в 2014 г.— 20 фильмов, в 2015 г.— 23 фильма. Новое украинское кино достойно представлено на международных фестивалях класса «А», оно успешно существует в формате фестивальной жизни, но практически недоступно для массового зрителя. *The Hollywood Reporter* назвал украинский фильм режиссера Мирослава Слабошпицкого «Племя» лучшей картиной 2015 года (см. [14]).

Складывается парадоксальная ситуация: фильмы снимаются, их успешно показывают за пределами Украины, но они не доходят до отечественного зрителя. Украинские фильмы в широком прокате для массовой аудитории остаются редкостью.

В период становления нового украинского кинематографа отечественная кинонаука недостаточно осмысливает динамику

и взаимодействие элементов внутренней структуры кинопроцесса. Современное украинское киноведение больше концентрируется на исторических и теоретических аспектах национального кинематографа. Проблемы развития отечественного кинопроцесса активно исследует Лариса Брюховецкая (см. [1]). Особенности становления национальной киноиндустрии анализируют кинопрактики Юрий Рипенко, Николай Мазяр, Борис Остахович на страницах профессиональных изданий «Кіно-Театр», «KINO-КОЛО» (к сожалению, осталась только интернет-версия), «Бюллетень кинопрокатчика». Важно отметить, что два влиятельных периодических издания, которые системно уделяют внимание развитию отечественного кинопространства, в своем названии не имеют составляющей «кино» — «Телерадіокур'єр», «Телекритика». Основные жанровые формы публикуемых киноматериалов: интервью с экспертами киноиндустрии, тематические дискуссии по актуальным вопросам развития кинематографа, аналитические статьи с анализом внутренних и внешних факторов влияния на дальнейшее развитие кинопроцесса, рецензии.

На постсоветском пространстве широту исторического и культурологического мировоззрения, соединение интересов науки с актуальными вопросами текущей кинопрактики демонстрируют исследования Михаила Жабского, Даниила Дондурея, Кирилла Разлогова, Игоря Кокорева (см. [3], [4], [7], [11]).

Новая кинематографическая реальность в Украине характеризуется разнообразными организационными формами кинопроизводства, альтернативными способами доставки киноконента, формированием новой структуры массовой аудитории и т.д. Следствием изменений в отечественном кинематографе стала потеря системной целостности кинопроцесса. В данном исследовании понятие «кинопроцесс» используется в широком смысле, когда к составляющим киноведческого исследования относятся не только художник и фильм, но и модели его продвижения к зрителю.

Фундаментальным условием функционирования кинематографа является слаженная работа всех составляющих кинопроцесса: производства, проката, показа. Современное украинское кино представляет собой «скорее скопление островов (продюсеры, продюсерские и продакшн-компании, Госкино), чем цельный материк» [8]. Жизнь отечественных фильмов ограничивается показом в Доме кино или на фестивальных экранах. Никто не

хочет заниматься пиаром украинского кино, продвижение фильма к зрителю представляет бессистемный и хаотичный процесс. Взаимоотношения между основными участниками кинематографического процесса (кинопроизводители–кинопрокатчики–кинопотребители) разрушены. При этом медленно, но стабильно, возрастает заинтересованность зрителей: украинцы стали больше ходить в кино и смотреть фильмы отечественного производства. В перспективы украинского кино поверили даже те прокатчики, которые ранее специализировались на американской и российской кинопродукции. Национальное кино завоевывает позиции как массовое искусство. «Украинское кинообщество должно перейти в формат мощной лаборатории, которая начнет генерировать не пустые сенсации, а достаточно сильный интеллектуальный художественный продукт» [13]. Для успешной реализации поставленной задачи важно понять, что мешает интеграции кинопроизводства и кинопотребления на практике.

Одна из основных проблем украинского кино — отсутствие информационной и рекламной поддержки снимаемых кинопроектов. Например, фильм «Иван Сила», снятый на 100 % за счет государства, не имел возможности для своего продвижения напечатать даже плакаты.

О рекламе вспоминают непосредственно перед самым выходом фильма в прокат. Например, последняя работа режисера Романа Ширмана «Теперь я буду любить тебя» потенциально имеет хорошие прокатные возможности: мелодраматическая история о любви, предложенная зрителям на новогодние выходные дни, главные роли исполняют популярные актеры Ольга Сумская и Богдан Бенюк. Но при наличии определенных достоинств отсутствие предварительной информации привело к скромным кассовым сборам.

Вместе с тем руководитель Госкино Филипп Ильенко считает своим достижением в 2015 г. промокомпания фильмов «Поводырь» и «Несокрушимая»: «Все фильмы, которые в последнее время выходили в прокат, имели информационную поддержку со стороны украинских телеканалов, которые бесплатно размещали рекламу, делали репортажи. Успешная промокомпания фильма “Поводырь” — пример такого сотрудничества. Это способствовало кассовому успеху украинских фильмов “Поводырь” и “Несокрушимая”, который можно сопоставить со сборами от американских фильмов» [5].

В целом, позитивная динамика увеличения объемов украинского кинопроизводства на практике не поддерживается рекламными кампаниями, кинопродукция создается без стратегии дальнейшего продвижения в современном аудиовизуальном пространстве.

Украинцы стали больше ходить на фильмы отечественного производства, хотя, по мнению опытного кинопрокатчика Богдана Батруха, 70 % украинских фильмов — некоммерческие по замыслу (см. [9]). В таком случае для каждого фильма необходимо вырабатывать индивидуальную прокатную стратегию, не всегда нужно рассчитывать только на кинотеатральный прокат, возможен рентабельный путь к зрителю через альтернативные (вторичные) виды проката — разные виды телевидения, Интернет, DVD. Все они являются коммуникативным пространством, т.е. важным условием для функционирования современного кинематографа. В связи с этим возникает потребность изучения и освоения вторичных рынков кинопроката, а это: продажа DVD, эфирное, кабельное и спутниковое телевидение, игры для компьютера и мобильных телефонов, сценарий и музыка, сопутствующие товары и сувениры, product placement.

Кроме того, мировая тенденция последнего времени — снижение доходов от кинотеатрального проката фильма, поскольку кинотеатр потерял свою значимость для зрителей как форма проведения досуга. Теперь возможно изначально выстраивать успешную коммерческую стратегию, используя другие виды доставки киноконента, без учёта кинотеатрального проката. Сегодня доступность и массовость кинопроизведений во многом характеризуют именно вторичные рынки распространения кинопродукции.

На практике необходимо объединять возможности коммерческих телеканалов и Госкино в создании и продвижении отечественной кинопродукции.

В современных условиях все усилия по реформированию украинского кинематографа направлены на увеличение объемов кинопроизводства. При этом кинопродукция рассматривается отдельно от своего потребителя — зрительской аудитории. Цель кинопроизводства — массовая аудитория. Кинопроизводство порождает кинопотребление и существует ради него. Необходимость включить потребителя во взаимодействие с производителем нацеливает на удовлетворение зрительских запросов. Низкая кинопосещаемость не может быть основой для дальнейшего раз-

вития самого массового из искусств. Только зритель может вернуть авторитет национальному кинематографу и стать основой его стабильного функционирования в новом социокультурном пространстве.

Как отметил Глава Национального Союза кинематографистов Украины Сергей Трымбач, кинематографу «необходим успех, но не фестивальный, а в прокате, у зрителя, нам нужны фильмы, про которые бы говорили» [2]. Именно массовый зритель должен рассматриваться как основная цель реформирования отечественного кинематографа. Таким образом, акценты в поддержке отечественного кинематографа необходимо сместить с объемов кинопроизводства на воссоздание зрительского интереса к нему, т.е. с фильмов на его потребителей. Пока социальная роль широкой потенциальной аудитории не рассматривается в профессиональных дискуссиях о современных стратегиях развития национального кинематографа. Конечная цель — не просто вернуть зрителей в кинотеатры, но и максимально учитывать его вкусы и потребности.

Пока что не все украинские режиссеры профессионально и психологически готовы снимать кино, которое будет востребовано зрителем. Как заметил продюсер проекта «Мудаки. Арабески» Денис Иванов, зритель еще не связывает украинское кино с успешно проведенным вечером (см. [6]). В ближайшей перспективе, по словам главы Государственного агентства Украины по вопросам кино Филиппа Ильенко, «кино должно преодолеть это предубеждение путем диалога с собственным зрителем» [5]. Как показывает практика, зритель хочет смотреть фильмы с «родными» актерами и знакомыми пейзажами.

Сегодня в украинском кинематографе происходят процессы переориентации на логику рыночных отношений. Актуализируется не только теоретическая проблема взаимосвязи кинематографа и реальности, но и практическая организация эффективных отношений в аудиовизуальном пространстве. В связи с этим необходимо использовать опыт межнаучного диалога, в частности, привлечение в киноведческий анализ опыт социологии, психологии, маркетинга.

Кинопроцесс в Украине развивается вопреки обстоятельствам и логике. Несмотря на отсутствие необходимых и последовательных реформ в киноотрасли, последние годы выявили значительный потенциал для успешного развития украинской кинематографии. Основная цель Стратегии развития киноиндустрии Украины

на 2015–2020 гг.— «усиление роли и влияния национального и мирового киноискусства» [10]. Необходимо расширять дискуссионное поле относительно практики экранной культуры. В успешной реализации поставленных задач необходимо внедрять научно обоснованные решения по изучению зрительской аудитории, работать дифференцированно с каждым фильмом, учитывая его жанрово-тематические особенности.

Перспективными направлениями, таким образом, необходимо признать расширение возможностей вторичного проката для создания и продвижения отечественного кинематографа, а также изучение потенциальной зрительской аудитории, ее эстетических и художественных потребностей.

Литература

1. Брюховецька, Л. Приховані фільми: українське кіно 1990-х / Л. Брюховецька.— Київ, 2003.

2. Данькова, Н. Олександр Роднянський: Ситуація в Україні вагітна українським подієвим фільмом [Електронний ресурс] / Н. Данькова.— Режим доступа : http://www.telekritika.ua/cinema/2010-12-01/58018?theme_page=1810 [187].

3. Дондурей, Д. Кинопрокат: жемчужна индустрии развлечений [Электронный ресурс] / Д. Дондурей // Отечественные записки. Журнал для медленного чтения — 2005.— № 4.— Режим доступа : <http://www.strana-oz.ru/?numid=25&article=1116>.

4. Жабский, М. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.) / М. Жабский.— М., 2009.

5. Ильенко, Ф. Украинское кино должно объединить нацию [Электронный ресурс] / Ф. Ильенко.— Режим доступа : http://fraza.ua/interview/17.09.14/206228/filipp_ilenko_ukrainskoe_kino_dolzhno_obedinit_natsiju_.html [189].

6. Итоги кинопроекта «Мудаки. Арабески»: 100000 валовый сбор, невозможность украинской трагедии, ожидание политического кино [Электронный ресурс].— Режим доступа : <http://www.telekritika.ua/culture/2010-11-20/57701> [188].

7. Кокарев, И. Кино как бизнес и политика. Современная киноиндустрия США и России / И. Кокарев.— М., 2009.

8. Підгора-Гвядзовський, Я. Як українці кіно знімають [Електронний ресурс] / Я. Підгора-Гвядзовський.— Режим доступа : <http://zbruc.eu/node/46151>.

9. Пилипенко, Г.-Г. Яке кіно мають знімати українські режисери? / Г.-Г. Пилипенко [Електронний ресурс].— Режим доступа : <http://ukurier.gov.ua/uk/articles/yake-kino-mayut-znimati-ukrayinski-rezhiseri/>.

10. Проект Національної стратегії розвитку кіноіндустрії України на 2015–2020 роки [Електронний ресурс].— Режим доступу : http://dergkino.gov.ua/ua/news/show/619/proekt_natsionalnoyi_strategiyi_rozvitku_kinoindustriyi_ukrayini_na_20152020_roki.html.

11. Разлогов, К. Искусство экрана: от синематографа до интернета / К. Разлогов.— М., 2010.

12. Самигін, Д. Знімаймося, бо вже треба [Електронний ресурс] / Д. Самигін.— Режим доступу : <http://tyzhden.ua/Culture/154778>.

13. Тихий В. Реальність кусається, і бачити її мало хто хоче / В. Тихий [Електронний ресурс].— Режим доступу : <http://tyzhden.ua/Culture/159304>.

14. McCarthy, T. The 10 Best Films of 2015 [Електронний ресурс] / Т. McCarthy.— Режим доступу : <http://www.hollywoodreporter.com/lists/todd-mccarthy-10-best-films-847837/item/tribe-todd-mccarthy-top-10-847825>.

С. А. Чернышова

Киев, Киевский национальный университет
имени Тараса Шевченко

Рецепция Востока в английской литературе (на материале творчества В. С. Мозма)

Рецепция Востока имеет глубокую традицию в английской литературе, поскольку Британия вела активную внешнюю политику, часто связанную с колонизацией заморских земель. В литературе конца XIX — первой половины XX в. просматривается повышенное внимание к Индии, которая изображается, с одной стороны, снисходительно-критично (в частности, особенности общественно-исторического развития страны), а с другой — восхищенно (как экзотическая, древняя, необычная). Методология постколониальных студий впервые связала эти тенденции, показав, что присущий Британии ориентализм был способом западной проекции на Восток и твердое желание им управлять. Британский колониализм не обязательно означал административное подчинение, но возможность реализовать свои интересы: коммерческие, коммуникативные, религиозные, военные, культурные (например, Китай не был британской колонией, но пребывал в сфере интересов британцев и европейцев в целом). Исследование ориентализма британской культуры были одной из центральных тем

постколониалистов, выходцев из бывших колоний: Х. Бгабги, Гаятри Чакраворти Спивак и другие. Материалом для исследований чаще всего становились произведения Р. Кипплинга и Дж. Конрада, но есть смысл обратить внимание на одного из самых известных британских писателей первой половины XX в. — В. С. Моэма. Постколониальное прочтение произведений Моэма не особо популярно на Западе, критики считают, что по сравнению с Кипплингом его произведения недостаточно полно демонстрируют фантазию жизни в приграничной зоне между двумя культурами, а по сравнению с Конрадом, его произведениям не хватает раздробленной структуры. Поэтому его произведения не упоминаются в таких известных исследованиях литературы и колониализма, как «Колониальное столкновение» М. Махуда (1977), «Литература и колониальный опыт» Джеффри Мейера (1973) или «Правило тьмы» Патрика Брантлигера (1988). Но творчество В. С. Моэма присутствует в исследованиях восточных литературоведов. В частности, М. Накаи рассматривает влияние Моэма на современных писателей Океании (А. Вендт и С. Фиджилль), считая, что они были вынуждены писать ему «в ответ» [7]. К подобным выводам приходят и исследователи современной китайской литературы. Например, Хсю-Чуанг Депман в работе «Переписывая колониальные встречи: Айлинг Чанг, Сомерсет Моэм» [3] говорит о осмысленном переписывании китайской писательницей экзотических рассказов британца, ее желании озвучить «молчащих» жителей Востока, в частности, женщин. Большую огласку имело исследование Завиа Яхиа «Дискурс сопротивления колониалистам», которое предлагает контрдискурсивную стратегию для малазийских читателей колониальной прозы и рассматривает рассказ В. Моэма «The Forge Of Circumstance». Характерно, что автор определяет свое исследование как «реабилитационную терапию» для читателей, которые стали «существами западных привычек и литературных условностей» [9, с. 98], и желает обнаружить тихий голос туземца в произведениях В. Моэма.

Самым интересным западным исследованием творчества В. С. Моэма с точки зрения постколониальных студий следует назвать работу Глена Гупера «Изменяя места: заграничные истории Сомерсета Моэма» [2], где исследователь утверждает, что внимание писателя к этническим и расовым вопросам делает его произведения выразительным портретом имперской идеологии, а потому

его рассказы нуждаются в перечтении в контексте колониального и постколониального письма. Сосредоточив свое внимание на рассказах, действие которых происходит на островах Южных морей, Глен Гупер рассматривает проблему изменения *Self in Other Place*, считая ее центральной для произведений В. С. Моэма.

Таким образом, рассмотрение проблемы рецепции Востока в произведении В. С. Моэма является актуальным вопросом современного литературоведения. В тоже время многогранность ее является недостаточно изученной. Чтобы эффективно и доказательно продемонстрировать эту многогранность, можно задействовать анализ хронотопа, который является формосодержательным элементом произведения.

Ориентальный хронотоп представлен в художественном мире В. С. Моэма как Полинезийские острова, Китай, Малайзия, но не география является определяющим фактором для формирования разных хронотопов. Можно выделить следующие хронотопы: идиллический (некоторые рассказы сборника «*The Trembling of a Leaf*» и роман «*The Moon and Sixpence*»), кросскультурный (часть рассказов из «*The Trembling of a Leaf*» и «*The Casuarina Tree*») и экзотический («*The Painted Veil*» и «*On a Chinese Screen*»). Нивелирование географического принципа сделает возможным продемонстрировать специфику художественного мира и объяснить причину расхождения литературоведов в оценке Полинезийских островов в художественном мире В. С. Моэма, которая возникает в русле разных критических традиций. А именно: советские литературоведы рассматривали их как место, где индивидуальность человека могла развиваться без препятствий, где ее не угнетают и не нивелируют, то есть свободной от западных влияний [1]. А западные литературоведы акцентируют внимание на включенности островов в интересы метрополий. Например, М. Накаи интерпретирует рассказ «*The Pool*» через омонимичность названия с бильярдной игрой: поскольку главные герои произведения представляют разные страны, которые боролись за сферу влияния, остров видится ему бильярдным шаром, который разыгрывают метрополии [7, с. 10–11]. Текстуальный анализ доказывает, что в этом случае литературоведы, хоть и говорят про те же острова, но про разные хронотопы.

Так в рассказах «*The Fall of Edward Bernard*», «*Red*» и романе «*The Moon and Sixpence*» воплощается идиллический хронотоп.

Такое изображение полинезийских островов имеет свое основание. С того времени, как европейцы открыли острова Тихого океана в XVIII в., острова Полинезии стали стратегически важными для империй. На владении ими претендовали не только Великобритания, но и Франция, Германия и США, считая этот вопрос национальным престижем. Но, как подчеркивает Н. Ренни, внимание к островам Полинезии было приковано и по тому, что западная массовая культура представляла их как место нахождения рая на земле [8, с. 11]. Соответственно, новооткрытые острова в Тихом океане, особенно Полинезийские, были мифологизированы массовой культурой как рай, чему способствовали их изолированность, тропический климат, растительный мир и аборигены, не знавшие социальных условностей. Миф о полинезийском рае воплотился в этнографических записях путешественников и приключенческих романах и в скором времени стал маркетинговой категорией. То есть полинезийский миф был таким популярным в метрополии, что тексты, где была представлена непривлекательная действительность не воспринимались массовым сознанием. Большое значение для поддержки яркого образа Полинезии имело то, что там поселились Роберт Луис Стивенсон и Поль Гоген. Мозэм и сам осознавал, что на его восприятие Полинезии повлияли произведения Г. Мелвила и Р.Л. Стивенсона. Поэтому М. Накаи называет его «типичным туристом, искавшим Полинезийский рай, текстуализированный в западном дискурсе» [7, с. 6].

Описывая идиллический хронотоп, М. Бахтин указывает, что для него характерно объединение циклизированого природного времени с бытовым земледельческим и особенное соотношение времени к пространству: органическая закреплённость жизни и ее событий к месту — острову, дому. Идиллическая жизнь и ее события неотемлемы от этого конкретного пространства, где жили родители и деды, будут жить дети. Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все часовые грани между индивидуальной жизнью и между разными фазами одной жизни. Также важной чертой идиллического хронотопа является его строгая ограниченность основными реальностями жизни: любовь, рождение, смерть, женитьба, труд, еда. Третьей особенностью является единение человеческой жизни с природой, единство их ритма. В произведениях В. С. Мозэма первая черта идиллического

хронотопа значительно ослаблена, ведь его герои — колонисты, а местные жители — лишь эпизодические герои. Но вторая и третья черта — достаточно сильны. В рассказе «Red» любовь между американским юношей и жительницей острова разворачивается на фоне богатой островной природы без социальных ограничений, без актуализации течения времени: «The weeks lengthened into months, and a year passed. They seemed to love one another as... simply and naturally as on that first day on which, meeting, they had recognised that a god was in them» [6, с. 58].

Идиллическая любовь восхищает шведа Нейлсона, и он селится в той местности, хоть Салли и сожгла хижину, где была счастлива с Рыжим. В тексте присутствуют прямые паралели между островом и Райским садом, между любовью Рыжего и Салли / Адама и Эвы. Поэтому хоть Нейлсон не обрел любовь, он чувствовал себя, как в Раю, пока не встретил Рыжего. Это также становится аллюзией на Библейскую легенду, ведь первые люди потеряли Рай, вкусив плод познания. И хоть остров не принес Нейлсону счастья в любви, он излечил его от туберкулеза. К месту сказать, что множество образов туберкулезников, которые лечатся на острове, дает основание соглашаться с Гленом Гупером, что «Восток видится как место, где восстанавливаются силы, а Запад, контрастно, ассоциируется с болезнью — физической и духовной, местом, из которого нужно бежать любой ценой» [2, с. 4].

В рамках идиллического хронотопа изображен также Таити в романе «The Moon and Sixpence». При этом такое восприятие острова подсказано читателю как впечатлениями нарратора, так и развитием сюжета. Ведь на острове Стрикленд находит то, что искал и годы, проведенные здесь, называются самым счастливыми в его жизни. Остров изображается как его духовная родина, неизвестный мир, манивший его фантазию. Он также изображает Таити раем: «It was strange and fantastic. It was a vision of the beginnings of the world, the Garden of Eden, with Adam and Eve — que sais-je? — it was a hymn to the beauty of the human form, male and female, and the praise of Nature, sublime, indifferent, lovely, and cruel. It gave you an awful sense of the infinity of space and of the endlessness of time» [4, с. 228]. Эту цитату можно было бы продолжить, поскольку далее говорится о том, что Стрикленд открыл живой дух и тайну деревьев острова, сумел изобразить человеческую первозданность

и придать краскам значения. То есть он одновременно изобразил Райский остров и создал его как демиург.

Таким образом, в проанализированных рассказах Полинезийские острова представлены идиллическим хронотопом, где нет линейного движения времени, а полнота бытия связывается с наслаждением каждым днем. Идиллический хронотоп романа — более сложный и апеллирует не только к любовной, семейной, трудовой идиллии, но и к мифологии и демиургии.

Важное место в художественном мире В. С. Моэма имеет кросскультурный хронотоп, где «чужое» изображается не в сравнении со «своим», а сливается с ним в единство. Тут следует вспомнить концепт амбивалентности Хоми Бгабга, который воплощает взаимное влияние культурных практик. В художественном тексте такое взаимовлияние становится возможным в кросскультурном хронотопе. По сравнению с идиллическим, где люди раскрываются к Другому, в кросскультурном герои пытаются сохранить собственную идентичность, часто считая, что если белый человек хоть чуть-чуть поддается влиянию среды, он быстро теряет уважение к себе, а значит, и аборигены перестанут его уважать.

Рассказ «The Outstation» прекрасно раскрывает компоненты кросскультурного хронотопа. Прежде всего следует обратить внимание на особенность времени, в котором живет главный герой Уорбертон: реальный календарный, который протекает на Борнео, и британский, который отличается на полтора месяца от реального: получая газеты, мистер Уорбертон не читал их все вместе и не хватал последнюю, чтоб узнать новости, а приказывал подавать газеты по одной к завтраку в хронологической последовательности. Так он искусственно пытался жить в «британском» времени, невзирая на то, что опаздывал на шесть недель. Также интересным является старание соблюдать привычные ритуалы. Например, Уорбертон сохраняет традицию торжественных обедов — с большим количеством блюд и обязательным переодеванием. Герой убежден, что такой способ структурировать время связывает его с цивилизацией: он пытается реализовать и романтизировать собственную идентичность (Englishness), отторгая колониальное. Сложно сервированный обед в континентальной одежде, невзирая на климат, свидетельствует о подчеркнутой расовой чистоты. Мистер Уорбертон использует дорогие и знакомые объекты, чтоб создать ностальгическую иллюзию

пребывания «дома». Но не следует забывать, что брианский порядок создается его малазийскими слугами.

Та старательность, с которой мистер Уорбертон готовится к ужину, напоминает читателю подготовку к романтическому свиданию (цветы, свечи). Как подчеркивает Хсю-Чуанг Депман, «его ужин рассчитан не так на нового подчиненного, как на соучастника его романа с Англией. Он надеется найти соотечественника, который будет понимать, в какой мере героичны его усилия сохранить надлежащую чистоту английской идентичности среди аборигенов» [3]. Но все его усилия натурализировать изысканность своего вкуса осмеяны его помощником Купером, который появляется на обед в дорожных шортах, рубашке цвета хаки и рваной куртке, разрушая элегантную иллюзию, что романтизированную английскую идентичность можно привить островам Южных морей.

Невзирая на все усилия Уорбертона создать на острове британский мир, его дом — яркий образчик мимикрии (Х. Бгабга): он почти английский клуб высокого класса, но не совсем, его малайские слуги — почти английские, но не совсем, его гость — почти соотечественник, но не совсем, даже хозяин уступает климату, одев белый смокинг. Таким образом столовая Уорбертона демонстрирует замаскированный кризис авторитета Британии: ведь герой не может влиять на ассимиляцию и чувствует себя одиноким не только среди аборигенов, но и среди соотечественников.

Проживая на Борнео, Уорбертон духовно пребывает в Британии, такой, какой он ее запомнил и создал в мечтах: во время отпуска он убедился, что родина изменилась, но на Борнео он смог законсервировать все то, что он связывал с Британией, а поэтому созданная им собственная среда на Борнео становится для него более английской, чем сама Англия.

Названия сборника, куда входит этот рассказ, — «Дерево казуарина» — апеллирует к проникновению, это растение используют для стабилизации грунта. В предисловии Моэм объясняет, что этот образ символизирует англичан, колонизирующих Малайский полуостров, открывая восточные земли Западу.

Третьей разновидностью восточного хронотопа в художественном мире В. С. Моэма является экзотический. В рамках этого хронотопа изображен Китай в романе «The Painted Veil» и сборнике «On a Chinese Screen». Как известно, экзотика предусматривает

подчеркнутое противопоставление чужого своему, акцентирование необычности Другого. Моэм провел в Китае четыре месяца 1919 г., опубликовав свои записки. Важными координатами пространства в них становятся китайские храмы, древние стены, все, что имеет историко-культурную ценность. Напомню, что в ориентальной традиции позитивы Востока связывались с его прошлым, а современное оценивалось негативно. Поэтому невзирая на то, что в тексте много упоминаний об изысканных дворцах, богатом прошлом и прошлое величие Китая, его современное сопровождается в тексте бедность, грязь и болезни.

Поскольку древняя история и высокая степень цивилизации отличает Китай от других стран в сфере британских интересов, в этом хронотопе другой характер колониальных отношений. Хотя определенные взаимовлияния обеих стран присутствуют (в кабинете китайского министра рядом с сувоями великих мастеров висят западные картины), анализ демонстрирует, что мимикрия уступает сосуществованию: и Китай, и Британия сохраняют собственную идентичность. Правда, Китай сохраняет ее, как собственное достоинство, а британцы из-за собственной ограниченности: «China bored them all, they did not want to speak of that; they only knew just so much about it as was necessary to their business, and they looked with distrust upon any man who studied the Chinese language. Why should he unless he were a missionary or a Chinese Secretary at the Legation? You could hire an interpreter for twentyfive dollars a month and it was well known that all those fellows who went in for Chinese grew queer in the head» [5, с. 31–32].

Следует отметить, что именно в этом хронотопе остро звучит критика британцев, они теряют свое превосходство. Их роль культуртрегеров нивелируется, а древность и своеобразие постоянно подчеркивается: в текстах постоянно упоминаются династии императоров, оригинальные искусства. Экзотичность подчеркивает и название сборника «On a Chinese Screen», то есть изображенное не более, чем яркие, экзотические картинки, без проникновения в реальную суть явлений.

В рамках этого хронотопа проявляются представления Запада о мистичности Востока: явления и предметы часто хаарктеризируются как «fabulous», «mystery», «fantastic». Китайские города изображаются «с оттенком чего-то неприродного», как сказоч-

ные заколдованные города, где ночью людей ожидало страшное превращение, и пока путешественнику не удавалось узнать волшебное слово, он был обречен жить ослом или попугаем. И хоть таких магических изменений В. С. Моэм не изображает, его внимание приковано к изменениям в характерах западных людей. Романтики, желавшие служить культуртрегерству, становятся дельцами, миссионеры, желавшие нести христианскую любовь, борются с собственной ненавистью, социалисты превращаются в эксплуататоров.

Таким образом, рецепцию Востока эффективно рассматривать в рамках трех хронотопов: центральным из них является кроскультурный, а на периферии пребывают идиллический и экзотический. Также следует отметить, что образ Востока в художественном мире Моэма не избежал влияния западного ориентализма, содержа многие характерные предубеждения.

Литература

1. Злобина М. Сюрпризы Сомерсета Моэма / М. Злобина // Новый мир. — 1961. — № 9. — С. 271–274.
2. Hooper G. Trading Places: Somerset Maugham's Tales from abroad [Электронный ресурс] / G. Hooper // Journal of the Short Story in English. — 1997. — № 29. — Режим доступа : <http://jsse.revuse.org/index128.html>.
3. Hsiu-Chuang Deppman Rewriting Colonial Encounters: Eileen Chang and Somerset Maugham [Electronic resource] / H.-C. Deppman // Mode of access : <http://english.chass.ncsu.edu/jouvert/v5i2/hcdepp.htm>.
4. Maugham S. The Moon and Sixpence [Electronic resource] / S. Maugham // Mode of access : <http://www.hn.psu.edu/faculty/jmanis/s-maugham.htm>.
5. Maugham W. S. On a Chinese screen / W. S. Maugham. — London : William Heinemann, 1922.
6. Maugham, W. S. The Trembling of a Leaf. Little Stories of the South Sea Islands [Electronic resource] / S. Maugham. — Mode of access : <http://www.online-literature.com/maugham/the-trmbling/5>
7. Nakai, M. Creators of Paradise: Representations of Samoa in Somerset Vaugham's "The Pool" [Electronic resource] / M. Nakai. — Mode of access : <http://ir.library.osaka.ac.jp/metadb/up/LIBM001/KJ00005398039.pdf>.
8. Rennie N. Far-Fetched Facts: the Literature of Travel and the Idea of South Seas / N. Rennie. — Oxford : Oxford UP, 1995.
9. Zawiyah Yahya, Resisting Colonialist Discourse (2nd Edition) / Zawiyah Yahya. — Bangi : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 2003.

Аксіясфера беларускай літаратуры XXI стагоддзя: феномен скрыжавання дыялогаў

Пачатак найноўшай беларускай літаратуры храналагічна, як правіла, звязваецца з канцом 1980-х гадоў; з сярэдзіны 1990-х гадоў у айчынным літаратурным дыскурсе пачынаюць абмяркоўвацца прыкметы і магчымыя наступствы парадыгмальнага зрухаў у культуры. Бадай, у той час актыўныя ўдзелныкі літаратурнага працэсу (пісьменнікі, крытыкі, літаратуразнаўцы, супрацоўнікі літаратурна-мастацкіх выданняў і выдавецтваў) былі насамрэч перакананыя, што беларуская літаратура пераймае ключавыя параметры “новай культурнай сітуацыі, якая паводле сваёй эстэтычнай годнасці становіцца самадастатковай, мае інавацыйны, пошукавы і эксперыментальны характар, прэтэндуе на замену аксіялагічных прыярытэтаў” [2].

Аднак рэтраспектыўны аналіз літаратурнай сітуацыі апошняга дзесяцігоддзя XX стагоддзя ўказвае на тое, што радыкальнай рэвізіі аксіясферы нацыянальнага мастацтва слова, наступствам якой была б замена аксіялагічных прыярытэтаў, не адбылося.

Аксіясфера як паняцце тэорыі літаратуры можа асэнсоўвацца як у дыяхранічным аспекце (што мае на ўвазе вывучэнне яе трансфармацый у гісторыка-культурнай дынаміцы), так і ў сінхранічным. Акрэсленая ў назве нашай працы праблема абумоўлівае акцэнт на другім вектары аналізу. У адпаведнасці з ім *аксіясфера* разглядаецца намі як *падсістэма літаратуры* (складанай сістэмы, здольнай да самаарганізацыі і самаразвіцця). *Кампанентамі аксіясферы з’яўляюцца каштоўнасці (духоўныя, маральныя, эстэтычныя, мастацкія), якія знаходзяцца ў складанай іерархізаванай узаемасувязі і ўвасабляюцца ў розных складніках мастацкай славеснасці як дынамічнай цэласнасці:*

– аб’ектным (у літаратурна-мастацкіх творах, тэкстах літаратурнай крытыкі і журналістыкі; газетных, часопісных, кніжных выданнях — друкаваных і электронных; тэматычных інтэрнэт-рэсурсах);

– суб’ектным (пісьменнікі, чытачы, крытыкі, выдаўцы, літ-журналісты, блогеры);

– падзейным (літаратурныя і калялітаратурныя праекты, акцыі, прэміі, фестывалі, імпрэзы, дыскусіі і да т.п.).

Адной з ключавых тэндэнцый развіцця найноўшай беларускай літаратуры з’яўляецца актывізацыя працэсаў мастацкай (сама)ідэнтыфікацыі [4]. У тэарэтычным плане мастацкую (сама)ідэнтыфікацыю мы разглядаем як рухомае, іманентна працэсуальнае адзінства мэтавых, структурных, метадалагічных, змястоўных кампанентаў. Згаданае паняцце дазваляе зафіксаваць узаемасувязь двух складнікаў, узаемадзеянне якіх утварае поле напружання, што вызначае спецыфіку разгортвання беларускага літаратурнага працэсу першых дзесяцігоддзяў XXI стагоддзя.

Складнік *ідэнтыфікацыі* аб’ядноўвае ўласна літаратурна-мастацкія і міждысцыплінарныя даследаванні мастацтва слова, літаратурна-крытычныя практыкі, а таксама прадстаўленасць і ўспрыманне літаратуры як феномена сучаснай інфармацыйнай рэальнасці. Кампанент *самаідэнтыфікацыі* — гэта ўласна літаратурна-мастацкія практыкі, самарэфлексія прыгожага пісьменства ў сукупнасці працэсуальнага і выніковага (тэкставага) чыннікаў. Інфарматыўным аб’ектам аналізу ў гэтым аспекце з’яўляюцца проза Я. Брыля, Ф. Сіўко, А. Федарэнкі, Л. Рублеўскай, І. Бабкова, Б. Пятровіча, А. Брава, У. Сцяпана, А. Глобуса, А. Аркуша, В. Мудрова, А. Бахарэвіча, В. Марціновіча; паэзія Р. Барадуліна, Н. Гілевіча, А. Разанава, Л. Галубовіча, Л. Дранько-Майсюка, А. Хадановіча; эсэістыка Л. Галубовіча, А. Бахарэвіча, А. Федарэнкі і інш.

Адным з найбольш важных вектараў мастацкай (сама)ідэнтыфікацыі літаратуры з’яўляецца трансфармацыя яе аксіясферы.

Аксіясфера найноўшага беларускага мастацтва слова ў другой палове 2010-х гадоў бачыцца феноменам умеркавана дынамічным: на наш погляд, трансфармацыі (як вынік парадыгмальнага глабальнага зрухаў) не закранулі яе ядровых, глыбінных асноў. Беларускае мастацтва слова на працягу XX стагоддзя ўтрымлівалася ў рэчышчы неатрадыцыйнальнай аксіялогіі з *беларускасцю* (нацыянальнай самасцю) у якасці ядравага кампанента (тое дэманструюць і сімвалістыка драмы Я. Купалы “Раскіданае гняздо”, і лірычная проза М. Стральцова, і неарамантызм У. Караткевіча, і многія іншыя ўзоры паэзіі, прозы, драматургіі, эсэістыкі). Рэтраспектыўны погляд на літаратурны працэс апошняга чвэрці XX стагоддзя дазваляе сцвярджаць, што намаганні здзейсніць радыкальную мастацка-эстэтычную рэвізію нацыянальнай літара-

туры (згадаем канцэптуальныя маніфестацыі і мастацкія практыкі “Тутэйшых”, “Таварыства вольных літаратараў”, “БумБамЛіта”) глыбінных структур аксіясферы не закранулі.

Адметны характар трансфармацыйных працэсаў, якія адбываюцца ў аксіясферы беларускай літаратуры першых дзесяцігоддзяў XXI стагоддзя, генетычна звязаны з уключанасцю беларускага нацыянальнага быцця ў спецыфічны гісторыка-культурны дыялог.

“Беларусы здаўна прызвычаліся да існавання «паміж», спакушаючы сваёй адкрытасцю і Запад, і Усход”,— зазначае беларускі літаратуразнаўца І. Афанасьеў [1, с. 369]. Матыў “паміжнасці” нацыянальнага быцця яшчэ сто год таму быў увасоблены Я. Купалам у вобразе-канцэпце, які ўтварае філасофска-мастацкае ядро п’ёсы “Тутэйшыя” (1922).

Інтэрпрэтацыі гісторыка-культурнага канцэпту ‘тутэйшасць’ у творах беларускіх пісьменнікаў пачатку XXI стагоддзя ўключаюцца ў спецыфічна беларускі дыялог. Чым больш аспрэчваецца класічная традыцыя, чым гучней і настойлівей маніфестуецца разрыў з ёю — тым больш шчыльнай аказваецца па выніку сувязь разбуральніцкіх інтэнцый з першаасновай. Парадаксальным чынам самыя рашучыя ў сэнсе дэканструктывісцкіх намераў захады арганічна (па прынцыпе дапаўняльнасці) удакладняюць каштоўнасную тлумачальную мадэль Беларускага Свету, асноўныя аксіялагічныя параметры якой былі зададзеныя класікамі нацыянальнай літаратуры напачатку XX стагоддзя. Паэтыка Беларускага Свету аднаўляецца напачатку XXI стагоддзя ў паэтыцы тэксту сімфанічнага кшталту. Адмысловасць быцця ў хранатопе міжчасся-памежжа (дзе “межы” пачынаюць замяшчаць сабою ўласна “прасторы”), прадстаўляецца ў сэнсаформах *між-быцця*. Менавіта гэтак паяцце, на нашу думку, найбольш выразна вызначае адметнасць дыялагізму нацыянальнага прыгожага пісьменства 2000-х — 2010-х гадоў.

Дыялагізм ёсць генеральным прынцыпам функцыянавання найноўшай беларускай літаратуры як сістэмы, ён закранае ўсе яе ўзроўні: аксіялагічны, эстэтычны, мастацка-стылявы. Дыялагізм як структураўтваральны прынцып абумоўлівае агульную дыялагічнасць беларускай літаратурна-мастацкай прасторы, адметнасць якой напачатку XXI стагоддзя у значнай ступені абумоўлівае феномен *скрыжавання дыялогаў*.

Як вядома, любы літаратурна-мастацкі дыскурс валодае адзнакамі дыялагічнасці, прычым дыялог літаратурных з’яў можа

разгортвацца ў розных вымярэннях, напрыклад, паміж рознымі літаратурнымі эпохамі (у дыяхранічным плане), паміж рознымі індывідуальна-творчымі стылямі (сінхранічны аспект). Аднак варта яшчэ раз падкрэсліць: адметнасць аксіясферы найноўшай беларускай літаратуры абумоўлена тым, што яна фарміруецца ў дыялагічнай прасторы спецыфічнага кшталту, г. зн. як бы на скрыжаванні не толькі розных стратэгіяў мастацкай (сама)ідэнтыфікацыі (дэміфалагізацыі, рэміфалагізацыі), але і — адначасова — на скрыжаванні індывідуальных стратэгіяў уключэння ў агульны літаратурна-мастацкі палілог.

Феномен *скрыжавання скрыжаванняў* нібыта гарантуе размаітасць магчымых вектараў руху (неатрадыцыяналізм і паставангардызм; неарэалізм, пострамантызм, постсентыменталізм, абсурдызм і інш.). Але гэтая патэнцыяльная раскоша “калібруецца” тым, што хранатопам беларускага быцця ёсць мяжа. Інакш кажучы, размова ідзе пра быццё на мяжы-скрыжаванні.

Мы ўжо спрабавалі акрэсліць індывідуальна-творчыя тыпы дыялагізму ў сучаснай беларускай літаратурнай прасторы [5]. Адзін з іх вызначаецца арыентаванасцю мастацкіх твораў на дыялагізм “унутраны”: ён працінае ўсе ўзроўні тэксту і рэалізуецца ў тэхніцы “ўскоснай інтэртэкстуальнасці”, г. зн. праз асацыятыўную актуалізацыю не толькі кантэкстаў, але і аўтэнтычнага падтэксту. Гэты тып дыялагізму ўласцівы творам прадстаўнікоў так званага сярэдзіннага пакалення беларускіх літаратараў (паэмы “Ірландыя” Л. Дранько-Майсюка, “Ра”, “Эміграцыя” А. Бадака; раман “Рэвізія” А. Федарэнкі; апавесць А. Брава “Каменданцкі час для ластавак”; апаведы і навелы У. Сцяпана, С. Рублеўскага, М. Андрасюка, В. Мудрова, М. Касцюкевіча і інш.).

Другі тып уласцівы творам літаратараў так званага пакалення “дзевяносікаў” (З. Вішнёў): яны ўступаюць з культурнымі тэкстамі ў “публічны” дыялог. Паэзія, проза, крытыка пакалення 1990-х, а таксама тых, хто заявіў пра сябе ў 2000-я гады, — гэта ў значнай ступені гучны іранічны і/ці самаіранічны дыялог з тэкстамі (у шырокім сэнсе: літаратурнымі, філасофскімі, музычнымі, кінематографічнымі і г.д.), што незалежна ад культурнай прыналежнасці ўважаюцца за чужыя: прыгадаем паэтычныя творы М. Баярына, А. Хадановіча, С. Прылуцкага, М. Шчура, В. Гапеевай, Ю. Цімафеевай, М. Мартысевіч; прозу А. Бахарэвіча, В. Марціновіча, А. Талстова, П. Касцюкевіча; крытыку П. Абрамовіча, М. Аляшкевіч і інш.

На нашу думку, колькасна ў бліжэйшы час у айчыннай літаратурнай прасторы будзе павялічвацца ўдзельная вага дзяялагічнасці другога тыпу — гучнай, наўпроставай. Але ў сілу спецыфікі аксіясферы беларускай культуры як культуры традыцыйнальнага кшталту і беларускай літаратуры як літаратуры класічнага тыпу найбольш арыгінальныя ў эстэтычных і стылявых адносінах з’явы будуць звязаныя з дзяялагізмам “унутраным”.

Наогул, складанасць з вылучэннем індывідуальна-творчых тыпаў дзяялагізму заключаецца ў тым, што ў найноўшай літаратурнай прасторы ўсе літаратурныя пакаленні і генерацыі асуджаныя на дыялог палемічнага кшталту. З 1990-х гадоў міжвольна ці па ўласнай ініцыятыве ў дыскусію так ці інакш аказваюцца ўключанымі ўсе: пісьменнікі старэйшага і сярэдзіннага пакаленняў, “дзевяносікі” і “посттутэйшыя”. Гэта палеміка рознавектарная: яна можа весціся як з іншымі пакаленнямі, так і ўнутры свайго. Прычым па пэўных пазіцыях (нагодах для дыялогу-дыскусіі) пісьменнік можа знаходзіцца ў стане палемікі з тымі ўдзельнікамі літпрацэсу, з якімі паводле іншых пазіцыяў знаходзіцца ў згодзе.

Як правіла, найбольш важкія нагоды для палемікі адшукваюцца якраз у сферы аксіялогіі. Да ліку ключавых праблем належаць: беларушчына аўтэнтычная і эрзацавая; між-быццё як глакальны — глабальны+лакальны — феномен; выжыванне на культурным скрыжаванні як бесперапыннае (сама)ратаванне ўнікальнасці і да т.п.

Так, для “дзевяносікаў” і “посттутэйшых” згаданая палеміка-дыялог — шматаб’ектная і рознаадрасная. З аднаго боку, яна скіраваная на рэвізію каштоўнасцей вонкавых у дачыненні да пакалення (традыцыйных, “старых”). З другога боку, падстаў для палемікі ўнутры пакаленняў таксама не бракуе — напрыклад, у сферы сімвалічнага (рэчыўнага) выражэння сапраўднай *беларушчыны* (вышыванкі: аўтэнтыка ці эрзац/псеўда/кітч?).

Канкрэтызуюцца аксіялагічныя пазіцыі беларускіх пісьменнікаў як удзельнікаў дыялогу на скрыжаванні праз больш ці менш акрэсленую арыентаванасць на адну з дзвюх мастацкіх стратэгий — дэміфалагізацыю ці рэміфалагізацыю.

Калі сутнасць рэміфалагізацыі звязана з вяртаннем у новай культурнай прасторы (рэальнасці) “да старых культурных мадэляў, архетыповых схем, сюжэтаў для аднаўлення страчанай цэласнасці свету і чалавека”, то дэміфалагізацыя як “прадуктыўная ма-

стацкая стратэгія” звернутая да “глабальнай рэвізіі традыцыйных міфаў і стэрэатыпаў мастацкай свядомасці” [2].

Натуральна, нельга гаварыць пра абсалютнае выцясненне адной стратэгіі другой. Аналіз найноўшай беларускай літаратуры ў аспекце магчымай змены ці ўзаемадзеяння мастацкіх стратэгіяў дазваляе меркаваць, што напрыканцы ХХ стагоддзя (другая палова 1980-х — 1990-я гады) магістральная роля належала стратэгіі дэміфалагізацыі, а з пачатку 2000-х гадоў адбываецца перапамеркаванне ўплывоў, калі большую вагу набывае стратэгія рэміфалагізацыі. Беларуская літаратура 2000-х — 2010-х гадоў зараз бачыцца феноменам парадаксальным, паколькі якраз у гэты час пры адноснай ціхамірнасці літаратурнага працэсу (у параўнанні з бурнымі 1990-мі) пачынаюць актывізавацца трансфармацыйныя працэсы на ўсіх узроўнях літаратуры як сістэмы. Вяртанне да цэласных мадэляў свету для найноўшай беларускай літаратуры азначае актуалізацыю ў новых сацыякультурных варунках праблематыкі нацыянальнай самасці. Падкрэслім: варта гаварыць не пра ўласна вяртанне, а пра новае заглыбленне творцаў ў анталагічную для беларускай культуратворчасці праблематыку. У гэтым сэнсе ў дачыненні да беларускай літаратуры пачатку ХХІ стагоддзя можна гаварыць пра ўмацаванне пазіцый *інверсійнай аксіялогіі*, арыентаванай на каштоўнасці традыцыянальнага тыпу. Парадаксальным чынам гэта з асаблівай выразнасцю падкрэсліваюць з’явы, што яўна належаць да арсеналу дэміфалагізацыі (накштал дыскусій вакол праекта “Гамбургскі рахунак” А. Бахарэвіча, што набылі асаблівую вострыню пасля з’яўлення ў інтэрнэце ў лістападзе 2011 года эсэ “Цёмнае мінулае Каяна Лупакі”).

На аснове аналізу стратэгіі рэміфалагізацыі ў заходнееўрапейскай культуры апошняй трэці ХХ стагоддзя расійскі даследчык Г. Кучумава прыходзіць да высновы, што «гэта мастацкая стратэгія ў значнай ступені вызначае эстэтыку славеснасці канца ХХ стагоддзя, вяртаючы яе, з аднаго боку, да традыцый класічнага «лінейнага аповеду», а з другога — выводзячы ў дыскурс “незвычайнага”» [2].

У найноўшым беларускім літаратурна-мастацкім дыскурсе зварот да пэўнай мастацкай стратэгіі не толькі не абумоўлівае так наўпроставы выбар эстэтычнай сістэмы каардынат і стылявога інструментарыя ў васабленні, але і не дэтэрмінуе шляхі дыспосабы рэалізацыі ў творы каштоўных пазіцый (ідэй). З пэўнасцю ў дачыненні да апісання ключавых адзнак аксіясферы бе-

ларускага мастацтва слова першых дзесяцігоддзяў XXI стагоддзя можна гаварыць пра тое, што яна цэнтрэецца вакол *беларушчыны*. Гэта паняцце ў межах найноўшай літаратуры набывае статус гісторыка-культурнага канцэпту, які па меры руху ад другой паловы 1980-х да сярэдзіны 2010-х гадоў набывае статус ядравага паняцця. Інакш кажучы, аксіясфера найноўшай беларускай літаратуры “*беларушчынацэнтраваная*”. Але нават у межах аднаго пакалення сама *беларушчына* можа “цэнтравацца” як адносна Усходу (напрыклад, у прозе і эсэістыцы А. Федарэнкі), так і адносна Захаду: як заўважаецца ў адным з твораў Б. Пятровіча, “...Беларусь знаходзіцца між Захадам і Усходам, але на Захадзе” [3, с. 168]. Пры гэтым выбар аксіялагічнага вектару можа разыходзіцца з мастацка-стылявымі чаканнямі. Напрыклад, ідэі неатрадыцыянальнага кшталту могуць увасабляцца пры дапамозе нерэалістычных тэхнік пісьма (“Псеўда”, “Бесапатам”, “Мільярд удараў”, “П’яўка” Ю. Станкевіча, “Чалавек-дрэва. Фантасмагорыя” С. Рублеўскага), а постмадэрнісцкі пастыш можа прадстаўляцца ў сэнсаформах рэалістычнага сацыяльна-псіхалагічнага апаведу (“Ніякай літасці Валянціне Г.” А. Бахарэвіча).

Такім чынам, спецыфіка дыялагічнасці беларускай літаратуры пачатку XXI стагоддзя абумоўленая тым, што пошукі цэласнасці ажыццяўляюцца ў каардынатах між-быцця, якое на чарговым зломе парадыхмаў набывае форму шматвектарнага скрыжавання, дзе ў розныя моманты могуць сустрэцца хто заўгодна і што заўгодна. Дыялогі на скрыжаванні — сацыякультурным, эстэтычным, мастацкім — гэта спецыфічная форма літаратурнага працэсу, калі нават мастацкія стратэгіі дэміфалагізацыі і рэміфалагізацыі ўключаюцца ў дыялог-палеміку. У выніку ўтвараецца адметная — рэтраперспектыўная — мастацкая стратэгія, дзе механізмы рэміфалагізацыі уступаюць у складанае ўзаемадзеянне з працэсамі дэміфалагізацыі. Адным з вынікаў гэтага ў сярэдзіне 2010-х гадоў бачыцца тое, што беларуская літаратура як літаратура класічнага тыпу з інверсійнай аксіялогіяй (традыцыянальнымі каштоўнасцямі) выяўляе ўсё большую цікавасць да посттрадыцыйных, сінтэтычных па сваёй сутнасці стылявых тэхнік.

Літаратура

1. Афанасьёў, І. Там, дзе пачынаецца вечнасць / І. Афанасьёў // Анталогія сучаснага беларускага мыслення. — СПб., 2003. — С. 365–381.

2. Кучумова, Г. В. Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980–2000 гг.) : автореферат дис. ... докт. филол. наук: 10.01.08. — Теория литературы. Текстология [Электронный ресурс] / Г. В. Кучумова. — Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/roman-v-sisteme-kulturnyh-paradigm>.

3. Пятровіч, Б. Шчасце быць... (Трыпціх, аповесці, апавяданні, мроі) / Б. Пятровіч. — Мінск : УП “Тэхнапрынт”, 2004.

4. Шаўлякова-Барзенка, І. Л. Мастоцкая (сама)ідэнтыфікацыя: тэарэтычная легітымацыя паняцця ў кантэксце развіцця найноўшай беларускай літаратуры / І. Л. Шаўлякова-Барзенка // Труды БГТУ : Научный журнал: История, философия, филология. — 2014. — № 5 (169). — С. 135–139.

5. Шаўлякова-Барзенка, І. Л. Спецыфіка выяўлення дыялагізму ў найноўшай беларускай літаратуры / І. Л. Шаўлякова-Барзенка // Текст. Язык. Человек. Неделя русской филологии в Мозырском государственном педагогическом университете имени И. П. Шамякина : сборник научных трудов в 2 ч. / УО МГПУ им. И. П. Шамякина ; редкол.: С. Б. Кураш (отв. ред.) [и др.]. — Мозырь, 2011. — Ч. 1. — С. 121–123.

Е. А. Шмык

Минск, Белорусский государственный университет

Рецепция баллады Г. А. Бюргера «Ленора» в творчестве В. А. Жуковского

Чрезвычайно важной и актуальной формой контактов культур, передачи культурного опыта одного народа другому является художественный перевод. Часто перевод того или иного произведения (особенно великого), адаптация его на другом языке приводит к существенным сдвигам и переменам в художественной культуре и культуре вообще. Таких примеров множество, но в их числе — освоение русской культурой опыта создателя немецкой (и европейской) литературной баллады Готфрида Августа Бюргера, благодаря чему от немецкого сентиментализма в его штурмерском варианте протянулись нити не только к сентиментализму, но и к романтизму в России.

М. Л. Гаспаров дает следующее определение баллады как фольклорного жанра: «Баллада — лиро-эпический жанр англо-шотландской народной поэзии XIV–XVI вв. на исторические (позднее также сказочные и бытовые) темы — о пограничных войнах, о народном легендарном герое Робине Гуде (сходны с романсом

испанским, некоторыми видами русских былин и исторических песен и немецкими народными песнями, впоследствии тоже названными балладами) — обычно с трагизмом, таинственностью, отрывистым повествованием, драматическим диалогом» [2, с. 28].

Первым, кто, опираясь на народную балладу, а точнее — песню, создал на ее основе новый жанр — литературную балладу, был член Гёттингенского «Союза Рощи» Готфрид Август Бюргер (1747–1794). Самой знаменитой балладой Бюргера является «Ленора» («Lenore», 1773), в основе которой — представленный в фольклоре разных народов сюжет о мертвом женихе, явившемся за своей невестой. Г. В. Синило отмечает, что данный мотив в свою очередь восходит к еще более древнему архетипу о мертвце, покидающем могилу, чтобы забрать с собой живого (см: [6, с. 146]). Бюргер писал: «Я заимствовал сюжет этой баллады из песни, которую пели в старину за прялкой» (цит. по: [6, с. 146]). Новаторство поэта заключалось в том, что он перенес архетипический сюжет в конкретную историческую ситуацию, а точнее, в недавнее прошлое. Мертвый жених у Бюргера — солдат прусской армии, погибший в Пражской битве 6 мая 1757 г., которую выиграл Фридрих II, воевавший с австрийской императрицей Марией Терезией.

Баллада открывается страшным сном Леноры, который стал предвестием несчастья. Мир рушится для Леноры, ее единственное желание — смерть. И ее желание исполняется: смерть приходит вместе с мертвым женихом. Героиня не подозревает об этом, ведь наяву видит своего Вильгельма.

Финал баллады поражает своей безысходностью. Даже близкие друзья по штюрмерскому кругу упрекали Бюргера в этом, но ценили художественную силу его баллады. Для самого же поэта, как отмечает Г. В. Синило, «важно было подчеркнуть остроту горя человека из народа, судьбу, которую переехала тяжкая колесница войны, с такой легкостью приведенная в движение сильными мира сего» [6, с. 148]. Образ Леноры соединяет в себе историческую конкретность и обобщение. «Как и Ленора, — отмечает Л. Я. Лозинская, — тысячи немецких девушек ждали и не дождались с поля боя женихов. Как и Ленора, народ проклинал войну, чуждую его интересам, источник неисчислимых бед и страданий. ...Взрыв отчаяния Леноры — выражение стихийного протеста народа против существующего порядка» [5, с. 283–284].

«Ленора» Бюргера поразила современников гармоничным сочетанием несоединимых, на первый взгляд, элементов. Здесь существуют реальная история и фантастика, бытовая конкретика и дидактическая отвлеченность, эмоциональная насыщенность и рациональная описательность.

Бюргер в «Леноре» дал пример особого отношения к материалу. Используя прямые аналогии, он создает особый текст, понять который можно лишь в контексте общих тенденций развития немецкой литературы XVIII века. «Ленора» сразу стала широко известна в Европе, в том числе в России. Русские писатели конца XVIII — начала XIX в. особенно интересовались немецкой литературой и испытывали ее влияние. В их числе — основоположник русского романтизма В. А. Жуковский. Жанр баллады в его поэзии возникает под прямым влиянием немецких поэтов и переводов из них — прежде всего из Г. А. Бюргера и Ф. Шиллера.

Когда Жуковский приступал к работе над «Людмилой» (1808) — самой первой своей балладой, в русской поэзии уже было написано несколько произведений этого жанра. Но все они относились скорее к поэтическим экспериментам. Как известно, Жуковский серьезно готовился к написанию баллады с сюжетом о женихе-призраке и целенаправленно изучал огромное количество материала, связанного с его разработкой: в первую очередь, это немецкие и английские баллады, в основу которых легла традиционная для европейского фольклора легенда о появлении жениха (невесты)-призрака перед возлюбленной (возлюбленным), а также собственно переводы «Леноры» Бюргера, выполненные различными авторами. Отметим, что в то время данный сюжет практически отсутствовал в русском фольклоре, и, следовательно, был в новинку для русского читателя. Впоследствии именно благодаря бюргеровской балладе этот сюжет прочно укоренится в русской литературе, найдя отражение не только у Жуковского, но и у других авторов. Современный российский исследователь Ю. А. Долгих отмечает: «Нельзя не вспомнить Бюргерову “Ленору”, послужившую поводом к известной литературной полемике и положившую начало к копированию сюжета о встрече с мертвым женихом в разных вариантах. “Людмила” и “Светлана” Жуковского, с одной стороны, и “Наташа”, “Ольга” Катенина — с другой, не только ставили вопрос о художественных задачах русской литературы, но и открыли путь мертвому жениху в мир отечественных баллад и повестей» [3, с. 35].

Исторически сложилось так, что русская народная поэзия страшных баллад не знала. Решая задачи, стоявшие в то время перед русской литературой, Жуковский перестраивает образы и стиль «Леноры». Изменено время действия оригинала: упоминающаяся в подлиннике война 1741–1748 гг. между австрийской императрицей Марией-Терезией и прусским королем Фридрихом II заменена Ливонскими войнами. Для придания балладе определенного национального колорита русского Средневековья Жуковский употребляет старинную лексику («рять», «дружина»).

Характерной особенностью этого своеобразного переложения немецкой «Леноры» на русский лад является то, что Жуковский не сохраняет в своей «Людмиле» «простонародный» стиль, свойственный Бюргеру. Вместо грубоватой простоты народного языка переводчик вводит условную фразеологию русских песен в духе сентиментальной русской поэзии начала XIX века («бедная девица», «надежда-сладость»). Имя героини Жуковский намеренно заменяет славянским именем Людмила. В сравнении с оригиналом в «Людмиле» переработан финал:

Что ж Людмила?.. Каменеет,
Меркнут очи, кровь хладеет,
Пала мертвая на прах. [4, с. 45]

В оригинальной балладе Бюргера нет изображения смерти Леноры, об этом лишь упоминается. Олицетворением судьбы предстает в «Людмиле» ночной всадник, который под видом жениха является героине и увозит ее на кладбище. Рифма «Людмила — могила» полностью оправдывает себя.

Людмила тоскует по жениху, ушедшему на войну. Когда возвращается с поля брани уцелевшая часть войска, Людмила не может найти возлюбленного в их числе. Этот эпизод достаточно четко соответствует сюжету баллады Бюргера. Отчаявшись, Людмила бросает вызов Провидению, ропщет на Бога. Бунт против судьбы, явное или скрытое богоборчество станет сквозным мотивом многих баллад Жуковского. Подобный образ героини был нехарактерен для русской литературы того времени. Можно утверждать, что он появился именно как результат адаптации немецкого культурного и литературного опыта.

«Людмила» снискала громадный успех. Читатель начала XIX в. нашел в этой балладе и национально-патриотические мотивы, актуальные в эпоху наполеоновских войн, и обаяние литературной новизны. В. Г. Белинский писал: «Тогдашнее общество бессознательно почувствовало в этой балладе новый дух творчества и — общество не ошиблось» [1, с. 169–170].

«Светлана» — еще одна оригинальная баллада Жуковского, косвенно связанная с серией европейских и русских подражаний «Леноре» Бюргера. Она была написана в 1808–1812 гг. и впервые напечатана в журнале «Вестник Европы» за 1813 г. В качестве свадебного подарка «Светлана» посвящена племяннице Жуковского Александре Андреевне Протасовой, в замужестве Воейковой. Стремление Жуковского воплотить в поэзии русскую национальную тему, поиски народности именно в «Светлане» увенчались наибольшим успехом. По сравнению с «Людмилой» в «Светлане» стих более гибок: четырехстопный хорей чередуется с трехстопным.

Как и «Людмила», «Светлана» была восторженно принята современниками. Наряду с появившимися ранее повестями Н. М. Карамзина «Светлана» способствовала расширению читательской аудитории, проникновению новой литературы в сознание широкого круга читателей. Интересно время действия обеих баллад. Если в «Людмиле» сюжет разворачивается предположительно летней ночью (что близко к немецкому прототипу), то в «Светлане» действие переносится в зимний вечер. Святочные гадания — важная составляющая русской народной культуры, поэтому автор неспроста использует древнее поверье о гаданиях крестьянских девушек в ночь перед Крещением. Обращение Жуковского к некоторым девичьим гаданиям обосновано не просто желанием полно передать древнейшие формы обрядности, а использовать их как новые средства для создания национального колорита в стихотворении. В сюжете «Светланы» девушки бросают за ворота башмачок, и чей из них будет поднят первым случайным прохожим, та и выйдет первой замуж.

Сюжеты русской и немецкой баллады имеют сходную смысловую основу. Светлана, как и Ленора, грустит из-за длительной разлуки с женихом. Гадая в полночь о судьбе своего возлюбленного, Светлана хочет узнать, как скоро он вернется к ней. В состоянии полудремы ей кажется, что к ней приезжает жених и увозит

с собой. В конце все ужасы исчезают после пробуждения героини. Становится ясно, что она просто уснула во время гадания. Все страхи оказались сном; наяву жених является к ней живым и невредимым. Счастье встречи любящих становится сюжетной концовкой баллады.

Структура данной баллады отражает двойственность художественного метода поэта. В самом начале «Светлана» исполнена романтического пафоса тайны. Жуковский тонко передает восторженное и одновременно робкое состояние чувств молодой девушки:

Робость в ней волнует грудь,
Страшно ей назад взглянуть,
Страх туманит очи... [4, с. 48].

В кульминационный момент автор нарушает изначально заданный национальный колорит, воссоздавая характерную для сентиментализма ситуацию: «белоснежный голубок», испытывающий нежные чувства по отношению к девушке, смело спасает ее от страшного мертвеца. Как только голубок обнимает ее крылами, она сразу же просыпается и возвращается к реальности. В фольклористическом исследовании Ж. В. Корминой и С. А. Штыркова высказано предположение, что в народном представлении те, кто приходит во сне, не представляют угрозы, и общение с покойным, таким образом, мыслится в естественном порядке вещей (см.: [7, с. 210–212]). Но в отношении литературных произведений это предположение не всегда верно. Часто грань между сном и реальностью размыта, и читатель до конца не знает, явь все это, или же сон героя.

Финал баллады также носит определенный дидактический характер:

Лучший друг нам в жизни сей
Вера в Провиденье.
Благ зиждителя закон:
Здесь несчастье — лживый сон:
Счастье — пробужденье. [4, с. 49]

В противоположность Людмиле, Светлана молит ангела-утешителя помочь ей в печали, а просьбы ее моментально услыша-

ны. Противоречат балладной традиции отказ от фантастики, одновременно шутовская и счастливая концовка, введение реальных мотивов поступков. Жуковский как бы снимает с происшествия мрачный оттенок.

В «Людмиле» Жуковский проводит идею смирения более последовательно. Здесь нет сказочной успокоенности и внешней фантастики богатырских поэм. Обе героини становятся игрушками в руках таинственных и беспощадных сил. В балладе «Людмила» нет обещания торжества справедливости, как это было свойственно фольклору и просветительской литературе XVIII в. Протест Людмилы вызывает усугубление кары. О том, что человек бессилен в мире небытия, говорит концовка:

Тихий, страшный хор завыл:
«Смертный ропот безрассуден;
Царь всевышний правосуден;
Твой услышал стон творец;
Час твой бил, настал конец». [4, с. 45]

Однако романтический характер баллады «Людмила» реализуется не в этом моралистическом постулате о «безрассудности ропота смертных», а в ходе фантастического сюжета: неожиданный приезд жениха, вереница видений, сопровождающих их в пути, бой часов в полночь. Расширение границ обыденного, тяга к неизведанному — вот главные составляющие романтического взгляда на мир, осуществленные в этой балладе, само же нарушение кем-либо человеческих и Божеских законов не содержит в себе ничего романтического, как и появление потустороннего гостя и проявление знаков, которые подает провидение.

Баллады Жуковского открыли романтическое течение в русской литературе, создали оригинальную жанровую традицию: фантастически напряженный ход событий, драматизированный сюжет, моралистический итог, откровенная условность авторской позиции. После Жуковского в русской поэзии легендарность историко-героического сюжета стала необходимым условием балладного жанра. И важно помнить, что это стало возможным, благодаря плодотворному освоению русским поэтом опыта немецкой литературы, опыта баллады Бюргера, соединения этого опыта с русскими фольклорными традициями.

Таким образом, на примере рецепции баллады Г. А. Бюргера «Ленора» в творчестве В. А. Жуковского можно еще раз убедиться в важности культурных контактов, плодотворного диалога культур, рассчитанного на понимание и творческое освоение чужого культурного опыта.

Литература

1. Белинский, В. Г. Статья вторая: Карамзин и его заслуги; карамзинский период в русской литературе / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч. : в 13 т. — М., 1955. — Т. 7. — С. 140–185.
2. Гаспаров, М. Л. Баллада / М. Л. Гаспаров // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. — М., 2001. — С. 28–29.
3. Долгих, Ю. А. «Ходячие» мертвецы в русском страшном повествовании 1810–1840 гг. / Ю. А. Долгих // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве : сб. ст. — М., 2015. — С. 35–41.
4. Жуковский, В. А. Собрание сочинений: в 4 т. / В. А. Жуковский. — М., 1959. — Т. 2.
5. Лозинская, Л. Я. Бюргер / Л. Я. Лозинская // История немецкой литературы : в 5 т. / под ред. Н. И. Балашова, Б. И. Пуришева, С. В. Тураева. — М. : АН СССР, 1963. — Т. 2. — С. 275–290
6. Синило, Г. В. История немецкой литературы XVIII века / Г. В. Синило. — Минск, 2013.
7. Штырков, С. А. Мир живых и мир мертвых: способы контактов (два варианта северорусской традиции) / С. А. Штырков, Ж. В. Кормина // Восточнославянский этнолингвистический сборник. Исследования и материалы. — М., 2001. — С. 206–231.

М. Ю. Шода

Мінск, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

Вобраз роднай краіны ў паэзіі Янкі Купалы і Уільяма Батлера Ейтса

Для ірландскай і беларускай культур да канца XIX стагоддзя было характэрным дыскрэтнае развіццё, абумоўленае доўгім залежным станам існавання абедзвюх краінаў. Гэтая сітуацыя тлумачыць тэндэнцыю спалучэння ў абедзвюх літаратурах дэкадансных матываў, характэрных для сусветнай літаратуры рубяжа стагоддзяў, і ідэй культурнага і нацыянальнага адраджэння, якія

для большасці еўрапейскіх літаратур актуалізаваліся ў эпоху рамантызму, у той час, як у Беларусі і Ірландыі фармаванне нацыянальнай ідэі ў другой палове XIX — пачатку XX ст. толькі пачынаецца. Вяртанне да фальклорна-міфалагічнай спадчыны павінна было аднавіць перапыненую традыцыю, аб'яднаць нацыю і сфармаваць новую нацыянальную культурную парадыгму.

Нашае даследаванне прысвечанае выяўленню агульных заканамернасцяў функцыянавання міфапаэтычнай вобразнасці ў беларускай і ірландскай культурах на мяжы XIX і XX ст. на прыкладзе паэзіі двух творцаў, супастаўных па сваёй ролі ў стварэнні нацыянальных літаратур Беларусі і Ірландыі — Янкі Купалы (1882–1942) і Уільяма Батлера Ейтса (1865–1939).

У культуры Ірландыі і Беларусі канца XIX ст. звяртанне да старажытнай нацыянальнай культуры, да міфалогіі і фальклору заняло важнае месца не толькі з гледзішча паўстання ў культуры мадэрнісцкіх тэндэнцый. 1893 г. — пачатак гэтак званага Ірландскага адраджэння. Гэльская ліга, заснаваная ў гэтым годзе, ставіла сваёй задачай аднаўленне ірландскай мовы, а разам з ёй і нацыянальных традыцый. У Беларусі ў 1903 г. ствараецца Беларуска-сацыялістычная грамада — першая нацыянальная палітычная партыя, адным з напрамкаў дзейнасці якой была культурная асвета і прапаганда нацыянальнай свядомасці, “дасягненне раўнапраўя беларусаў з іншымі народамі ў галіне культуры і асветы, узвышэнне грамадскага статусу беларускай мовы” [7, с. 38]. І ірландскае, і беларускае адраджэнне мяжы XIX–XX стагоддзяў абапіралася на рамантычныя ідэі, што адштурхоўваліся ад гераічных вобразаў нацыянальнай міфалогіі.

Уільям Батлер Ейтс быў ірландскім паэтам, але краіна, якая дазваляе такое азначэнне, не столькі рэальная Ірландыя, колькі Ірландыя, створаная паэзіяй яго і яго папярэднікаў. Гэта краіна, родная гамераўскай Грэцыі, то бок прастора, дзе дзейнічаюць богі і героі, тэрыторыя, якая геаграфічна і анталагічна суседзіць з міфічна-сакральным Алімпам і ў гэтым суседстве атрымлівае статус арэны, на якой адбываюцца легендарныя падзеі. Для Ейтса кельцкая міфалогія і ірландскі фальклор былі тым “этнагенічным міфам, які, апелюючы да мінулага, фактычна адбудоўваў пазагістарычную схему, прадстаўляючы ірландцаў нязменнай цэласнасцю, незалежна ад таго, якой мовай яны размаўлялі — англійскай ці гэльскай” [8, с. 11].

Матывы і вобразы кельцкіх міфаў і фальклору зрабіліся ключавымі для большасці тэкстаў са зборнікаў “Ружа” (*The Rose*, 1893) і “Вецер у чароце” (*The Wind Among the Reeds*, 1899) — зборнікаў, свет якіх населены прывідамі і ценямі і якія “да самой вокладкі пранізаныя сімвалізмам” [11, с. 44]. Ейтс імкнуўся да сімвалізму, блізкага да магіі, але ў той ж час заснаванага на строгіх сэнсавых асацыяцыях або выкарыстанні вобраза як знака, эмблемы нейкага складанага перажывання. Ружа, адзін з найбольш частых сімвалаў яго вершаў ёсць адным з ключавых сімвалаў Ірландыі, такой, якую б ён жадаў бачыць, абстрагуючыся ад непаэтычных рэалій.

Архетыпам краіны-маці выступае Ірландыя і ў вершы “У сутонні” (*Into the Twilight*, 1893), першая назва якога была “Кельцкае сутонне”. Верш — заклік да абуджэння, у якім ідэя нацыянальнага адраджэння прамоўленая ў вобразах містычнага сімвалізму.

*You mother Eire is always young,
Dew ever shing and twiglight grey;
Though hope fall from you and love decay,
Burning in fires of a slanderous tongue.
(...)
And God stands winding His lonely horn,
And time and world are ever in flight;
And love is less kind than the grey twilight,
And hope is less dear than the dew of the morn* [10, с. 46–47].

(Твая маці Эйрэ маладая заўсёды, / вечна ззяе раса і шарэе сутонне, / і хоць надзея цябе пакінула і любоў згасла, / спалена агнём ілжывых языкоў (...) І Бог трубіць у свой самотны рог / І вечны рух часу і прасторы / шэрае сутонне пшчотнейшае за любоў / і раса на світанку даражэйшая за надзею)

Увесь каларыт “кельцкага сутоння” (гэтая назва неафіцыйна замацавалася за раннім перыядам творчасці паэта) складаўся з двух лексічных пластоў дзвюх моваў. Гэта прыметнікі англійскай мовы, якім уласцівая семантычная афарбоўка містычнасці, загадкакасці, і другі моўны пласт — кельцкая анамастыка (тапаніміка, антрапаніміка і нават тэаніміка):

The host is riding from Knocknarea / And over the grave of Cloothna-Bare (Воінства скача над Нокнарэй / І над магілаю Клот-на-Бар) [10, с. 43].

The young birds and old birds / Came flying, heavy and sad; / Keeping in from Tiraragh, / Keeping from Ballinafad, / Keeping from Inismurray” (Птушаняты і старыя птушкі / Прыляцелі, цяжкія і сумныя; / Прыляцелі ад Цірара, / Прыляцелі ад Балінафад, / Прыляцелі ад Інісмурэй”) [10, с. 17–18].

Калі ўзяць за мэту выбраць з тэкстаў Ейтса ўсе тапонімы, можна намаляваць мапу, якая месцамі супадзе з геаграфічнай мапай Ірландыі, але ўсё-ткі гэта будзе мапа сакральнай краіны. Украінская даследчыца І. А. Сянчук бачыць ў імкненні яго вершаў да надзвычай дакладнага выяўлення геаграфіі формаўтваральны элемент нацыянальнай ідэнтычнасці — “дзякуючы чаму вобразы Ірландыі вырастаюць да роўня сімвалу, набываюць функцыю мнеманічнага знаку, што канцэнтруе памяць пра быццё грамадства. З пазіцыі посткаланіяльнай тэорыі візуалізацыя топасу ёсць спробай літаратурнага аднаходжання роднай зямлі” [8, с. 10].

Такім чынам, Ірландыя, якую стварае Ейтс у ранніх зборніках, — гэта Шчаслівая краіна Эйрэ, што хутчэй належыць Іншаму свету, свету чароўнага народа. І характэрны для рамантыкаў матыў двухсвецця ставіць перад выбарам лірычнага героя яго вершаў.

У самым пачатку ХХ ст. абвастраецца нацыянальна-палітычная барацьба, рух за адраджэнне выліваецца ў трагічнае Дублінскае паўстанне. Праз год Ейтс дакараў сябе: “Ці не гэтая мая п’еса падставіла людзей пад англійскія рулі?” Ідзеца пра пьесу “Кэтлін, дачка Хуліэна” (Cathleen ni Houlihan, 1902). Пад гэтым імем ірландскія паэты ХVIII стагоддзя апявалі Ірландыю, пад выглядам вершаў пра каханне хаваючы сваю злачынную з гледзішча англійскіх уладаў любоў да радзімы. Упершыню ў творах Ейтса гэты вобраз з’яўляецца ў тэксце “Песнь Рудога Ханраана пра Ірландыю”, дзе паэт стылізуе старадаўні любоўны верш, верш пра любоў да Радзімы:

*The yellow pool has overflowed high up on Clooth-na Bare,
For the wet winds are blowing out of the clinging air;
Like heavy flooded waters our bodies and our blood;
But purer than a tall candle before the Holy Rood
Is Cathleen? The daughter of Houlihan*

(Жоўтыя воды выходзіць з берагоў Клот-на-Бар, / Калі волкі вецер гудзе ў звонкім небе; / Падобныя цяжкай пустой вадзе

нашы целы і нашая кроў, / Але чысцейшая, чым свечка перад Святым распяццем / Кэтлін, дачка Хаўліэна) [10, с. 59].

“Вобраз маці-Ірландыі, якая заклікае сваіх сыноў вярнуць ёй адабранае іншаземцамі, смерцю, а не жыццём скласці прысягу на любоў да яе — адпавядае гэльскай каталіцкай традыцыі”, — сцвярджае Д. Кірні [9, с. 12]. Але гэты вобраз таксама мае міфалагічны прататып — у ірландскіх сагах у вобразе старой жанчыны ўвасоблена каралеўская ўлада, якая ператвараецца ў маладую дзяўчыну, калі яе выбраннік давядзе сваю вартасць (напрыклад, “Сага пра Ньяля”).

Такім чынам, вобраз чароўнай краіны Ірландыі, містычнай і іншасветнай, які паўстае ў ранніх вершах паэта, змяняецца вобразам маці-Ірландыі, што кліча на барацьбу, вобразам, што ўвасобіў нацыянальную ідэю Ірландскага адраджэння.

Перажыўшы “жахлівую прыгажосць” Вялікадня 1916 г., перасэнсаваўшы сваё стаўленне да “міфалагічнага арнаменту”, Ейтс пачынае міфалагізаваць сваю сучаснасць. Большасць пісьменнікаў першай паловы стагоддзя выводзіла ў сваіх творах “экзистэнцыйна-абсурднага героя”. Ейтс, у адрозненне ад іх, імкнецца ў найпроставым сэнсе гераізаваць сваіх сучаснікаў. Чароўная Ірландыя ягоных ранніх твораў губляе сваю казачнасць і іншасветнасць, але атрымлівае героіка-рамантычны арэол. У вершах 10–20-х гг. людзі і падзеі сучаснай Ейтсу Ірландыі выступаюць у якасці вечных прататыпаў. Міф у гэты перыяд пераходзіць у зусім іншую сферу дзеяння, ён робіцца наважнейшым складнікам дыскурсу, які сфармаваны корпусам папярэдніх тэкстаў, які, як любы дыкурс, суадносіцца з “ужо сказаным” і “ўжо пачутым”. Паэзія Ейтса была настолькі прасякнутая міфалагічным светаўспрыманням, што як толькі людзі, якія рэальна існавалі вакол яго, уступалі ў ідэалізаваны свет паэзіі, яны рабіліся сімваламі і архетыпамі гераічнага сусвету ейтсавага міфа.

Значэнне творчасці Уільяма Батлера Ейтса для ўсёй ірландскай культуры XX ст. было настолькі важнае, што ў другой палове стагоддзя ірландская паэзія падзялілася на “да Ейтса” і “пасля Ейтса”. Сучасныя крытыкі абвінавачвалі яго ў скажэнні гісторыі, якая была пастаўленая ім на службу міфу. Але гэтыя нападкі сведчаць толькі пра тое, што ў гісторыі Ірландыі настае новы этап, калі нацыянальная свядомасць трансфармуецца, старая нацыянальная ідэя выкарысталася свае магчымасці і неабходна ствараць новую. А творы Ейтса сапраўды былі важным этапам дэкаланізацыйнага

працэсу ў Ірландыі на мяжы XIX–XX ст. і паспрыялі сцвярдзэнню новасфармаванай ірландскай ідэнтычнасці ды зрабіліся мастацкім увасабленнем яе міфа-паэтычных і сацыяпалітычных складнікаў.

У Беларусі станаўленне нацыянальна-этнічнага самавызначэння супадала па часе і агульным настроі з нацыянальна-вызваленчымі памкненнямі іншых народаў тагачаснай Еўропы. Як ужо згадвалася, развіццё беларускай культуры, як і ірландскай, да канца XIX ст. характарызавалася дыскрэтнасцю, разарванасцю культурнай традыцыі і потым хуткай яе кампенсацыяй.

Вытокі Беларускага адраджэння звязаныя з дзейнасцю адной з першых легальных газетаў, што друкавалася на беларускай мове, “Нашай Нівы”, культурна-асветніцкага выдання, арыентаванага ў першую чаргу на селяніна. У коле дзеячаў “Нашай Нівы” (сярод якіх былі Янка Купала, Якуб Колас, М. Бадановіч, Цётка, К. Каганец, Я. Журба і інш.) фармавалася нацыянальна-свядомая інтэлігенцыя, якая імкнулася здзейсніць нацыянальна-культурнае адраджэнне беларускага народа і змагалася за прызнанне факта яго існавання. А асноўную сэнсавую нагрузку ў развіцці нацыянальнай свядомасці таго часу несла менавіта літаратура, якая паступова, дзякуючы перадусім газетнаму друку, рабілася агульнадаступнай.

Неарамантычны ўздым на пачатку XX ст. быў звязаны з цікаўнасцю да гераічнай мінуўшчыны. Адраджэнне бачылася як узнаўленне, прастанне схаванага, стоенага да адпаведнага часу народнага духу, а таксама вяртанне народа ў гераічны волатны стан, як працэс сацыяльнага і нацыянальнага выпроставання мужыка-селяніна над сваімі крыўднікамі. Менавіта з мэтай упэўніць беларускі народ у яго волатным паходжанні В. Ластоўскі піша невялічкі твор пад назвай “Беларускі радавод” (1913), які быў відавочнай спробай стварэння нацыянальнага эпасу. Лагічна будзе скарыстацца рэплікай К. Кірні, выказанай у адрас ірландскага народа, але вельмі характэрнай і для беларускага: “Чым больш абяздоленым робіцца народ у рэчаіснасці, тым мацней ён імкнецца вярнуць сабе адчуванне ідэнтычнасці ў царстве ідэальнасці” [9, с. 20].

Прыход у беларускую літаратуру Янкі Купалы супадае з дзейнасцю “Нашай Нівы” (з 1908 г. ён прымаў актыўны ўдзел ў падрыхтоўцы газеты, а ў 1914–1915 гг. быў яе рэдактарам), з эпохай узмацнення нацыянальна-вызваленчых адраджэнцкіх ідэй, з імкненнем да абнаўлення ўсіх сфер культурнага жыцця. “Яго творчасць развівалася ў рэчышчы еўрапейскага неарамантызму,

крытычнага рэалізму і ранняга мадэрнізму, падсвечаных нацыянальна-дэмакратычнай філасофіяй” [4, с. 144], і таму рамантычны вобраз чалавека, які імкнецца пазбавіцца вечных путаў, падняцца над бедамі, наканаванымі яму злым лёсам, зробіцца адным з цэнтральных у яго творчасці, якая сама па сабе будзе спробай намацаць, сфармуляваць і ўвасобіць нацыянальную ідэю.

Янка Купала быў адным з тых творцаў, што выкарыстоўвалі неабмежаваную колькасць прыёмаў і формаў беларускай фальклорнай паэтыкі. А на глыбінным ўзроўні ў яго творчасці адгукалася і з’яўлялася падмуркам светапогляднай сістэмы мастака міфапаэтычная свядомасць. Сувязь Купалы з народным міфапаэтычным светаадчуваннем адчуваецца і на рытміка-інтанацыйным, і на жанрава-тэматычным, і на вобразна-выяўленчым узроўнях. Мастацкі эффект большасці яго твораў дасягаецца спалучэннем міфасімвалічнага і рэалістычнага пластоў (“Сон на кургане”, “Пахаджане”, “На куццю” і г.д.). У Купалавых тэкстах часцей за ўсё менавіта сімвалічны план нясе на сабе галоўнуюсэнсавую нагрузку.

Нацыянальная ідэя пачынае набіраць сваё гучанне ці не ад самых першых тэкстаў Янкі Купалы. Першпачаткова яна паўстае праз “сімволіка-рэалістычнае адлюстраванне рэчаіснасці, у якім нацыянальная ідэя заяўляе аб сабе як асэнсаваны пратэст супраць існуючага парадку рэчаў (...) немагчымасць спакойна пазіраць на тое, што адбываецца, і заставацца ўбаку” [3, с. 84].

У найхрэстаматыйнейшым вершы “Мужык” (1905) паэт стварае вобраз, які мае пэўную праграму дзеяння, гэта заява-дэкларацыя мужыка, які, пералічыўшы беды-нястачы, абвясчае сваё права на чалавечую годнасць. Гэта і ёсць першае вызначэнне нацыянальнай тоеснасці. У.Самойла з фактам з’яўлення “Жалейкі” адзначаў пераход беларускага народа з аб’екта фалькларыстыкі ў суб’ект нацыянальнага самапазнання [1, с. 232].

Сярод шэрагу вершаў 1905–1907 гг., аб’яднаных адным вобразам — абдзелены лёсам мужык наракае на невыносныя ўмовы свайго існавання, ёсць верш “З песняў беларускага мужыка”, які нагадвае пра спробы Ластоўскага пераканаць беларускі народ у яго волатным паходжанні:

Усё заклаю,
Усё сілай папру,—
З гор зраблю даліну,

А з далінкі гару!
Затрымаю ваду,
Цёмны бор павалю,
А як з сошкай пайду,—
Увесь свет накармлю!
[5, т. 2 с. 199]

Матыў бяды-нядолі ў міфапаэтычнай афарбоўцы праходзіць і пра гэты твор. Не пан-багацей, а прыродныя стыхіі (град, віхор) і тагасветныя істоты (ведзьмакі і змей) не даюць жыцця мужыку. Але пачатак верша — гэта заява сапраўднага міфалагічнага вола-та, і нават болей — дэміурга, які здольны стварыць свой свет.

У адрозненне ад ірландскага паэта, які напачатку сваёй творчасці імкнуўся ўпісаць сваю краіну Ірландыю ў рамкі высокай сусветнай традыцыі, Купала імкнецца аднавіць Беларусь як такую, замацаваць яе права на існаванне сярод іншых народаў, акрэсліць мяжу, стварыць сусвет. Гэтай ідэі падпарадкаваная вялікая колькасць ягоных тэкстаў дакастрычніцкага перыяду. Найбольш ілюстратыўным і знакавым нам бачыцца верш “Гэта крык што жыве Беларусь” (1905–1907). Паэт з рамантычнай раскаванасцю, з маштабнага ракурсу зірнуў на родны край і ахапіў яго абшары.

Ці завылі ваўкі, ці заенчыў віхор,
Ці запеў салавей, ці загагала гусь,—
Я тут бачу свой край, поле, рэчку і бор,

Сваю матку-зямлю — Беларусь.[5, т. 2, с. 194]Называнне асобных аб’ектаў навакольнага свету як адзін са спосабаў касмагоніі сустракаецца ў міфалагічнай свядомасці многіх народаў. Купала ў сваіх вершах дзейнічае як дэміург, парадкуючы хаос шматкроць паўтораным называннем і тым самым выкліканнем да жыцця (“я тут бачу...”, бачу і называю — вось поле, вось рэчка, вось бор.) рэаліяў навакольнага свету, асобных элементаў ландшафту, пачынаючы ад яго сакральнага цэнтру — роднай хаты. Для Янкі Купалы, чый народ стагоддзямі быў пазбаўлены дзяржаўнасці і нацыянальнае існаванне якога было пад пагрозай знішчэння, паняцце радзімы набывае значэнне сусвету, у межах якога толькі і можа існаваць чалавек. Сам факт існавання роднага кута ёсць пацверджаннем

яго прысутнасці на гэтай зямлі, на якую ён мае гістарычныя права: “Хатка сведкай была, як пазнаў божа свет” [5, т. 2, с. 194].

Ейтс, цвёрда ўпэўнены ў яе існаванні, прапісваў сваю Ірландыю на сусветнай літаратурнай мапе як краіну, дзе жыве ірландскі народ са сваёй мовай, сваімі міфамі і героямі, з дапамогай старадаўняй анамастыкі, актыўна выкарыстоўваючы ў сваіх тэкстах гэльскія назвы мясцінаў. Купала быў дэміургам гэтак званай першаснай касмагоніі. Краіна Беларусь, якая паўставала ў яго творчасці, не мела канкрэтных геаграфічных прывязак, затое стваралася для кожнага яе жыхара. І адпаведна перад намі вымалёўваецца не іншы чароўны свет легенд і песняў, а рэалістычны вобраз глыбокага ўнутранага зместу, які адлюстроўвае цэласную карціну быцця. “Менавіта родны і прывычны для купалаўскага героя свет (...) прадстае як першасная ўмова захавання духоўнай самасці чалавека, а яго рэаліі ўспрымаюцца своеасаблівымі знакамі-сімваламі гарманічна ўпарадкаванага і прадвызначанага існавання. Роднае паселішча — гэта той куток сусвету, дзе хаос набывае ўпарадкаваныя формы” [2, с. 38].

Вобраз-сімвал Маладой Беларусі пачынае з’яўляцца ў вершах паэта недзе з 1909–10 году, у адзін з самых плённых перыядаў яго творчасці. У гэты час Купала чатыры гады вучыцца ў Пецярбургу і ўваходзіць у беларускі інтэлектуальны асяродак, душой якога быў Б. І. Эпімах-Шыпіла, вядомы мовазнаўца і рэдактар першага зборніка паэта “Жалейка”. І адпаведна туга па радзіме робіцца адным з ключавых матываў яго творчасці. Але паралельна Янка Купала пачынае распрацоўваць яго ў іншым аспекце — як міфалагему радзімы-каханай (гэтаксама, як і У. Б. Ейтс).

Вобразы маладой дзяўчыны і вяселля часта сімвалізавалі ў творах Янкі Купалы Маладую Беларусь і трыумф нацыянальнага руху беларусаў. Сімволіка гэтая была ім запазычаная ў польскіх рамантыкаў (гл. п’есу С. Выспяньскага “Вяселле”). Трыумфам і вясельнымі матывамі гучыць другі верш з той жа назвай “Маладая Беларусь”, напісаны літаральна праз два гады. Зусім трошкі не хапіла, каб у 1994 г. гэты тэкст не зрабіўся гімнам Рэспублікі Беларусь:

Падымайся з нізін, сакаліна сям’я,
Над крыжамі бацькоў, над нягодамі;
Занімай, Беларусь маладая мая,
Свой пачэсны пасад між народамі!... [5, т. 3, с. 99]

“Вобраз Маладой Беларусі падкрэслена цырыманіяльны, геральдычны. Кожная дэтал, падобная на старажытныя эпіграмы, на магнацкія і княскія гербы, нясе ў сабе асобную ідэю і сімвалічны падтэкст” [6, с. 46]

Такім чынам, адзін са складнікаў фармавання нацыянальнай ідэі, вельмі характэрны для абодвух аўтараў,— увасабленне ў творчасці архетыпу роднай краіны. Але падчас аналізу асобных тэкстаў беларускага і ірландскага аўтараў было выяўлена, што ў выніку паўстаюць адрозныя міфалагемы, якія ўвасабляюць сабой розныя аспекты распрацоўкі аднаго і таго ж архетыпу.

Вобраз роднай краіны, які стварыў Ейтс, мае арыстакратычныя рысы. У сваю чаргу, Янка Купала распрацоўвае сялянскі вобраз роднай старонкі. Адступіўшы ад традыцыйнага касмаганічнага парадку, ён у сваіх вершах спачатку стварае чалавека — беларускага мужыка, накрэслівае яму лёс, а потым стварае краіну Беларусі і замацоўвае ў сваёй творчасці яе права на існаванне. Купала таксама звяртаецца да міфалагемы краіны-каханай і стварае вобраз Маладой Беларусі як сімвал нацыянальнага адраджэння.

Літаратура

1. Александровіч, С. Х. Беларуская літаратура XIX — пачатку XX ст. / С. Х. Александровіч, В. С. Александровіч. — Мінск : Выд-ва БДУ, 1978.
2. Гарадніцкі, Я. Нацыянальны вобраз свету ў паэтычнай інтэрпрэтацыі Янкі Купалы / Я. Гарадніцкі // Мастацкі свет Янкі Купалы: класічна-анталагічнае і непаўторна-індывідуальнае : Міжнародныя Купалаўскія чытанні — навуковая канферэнцыя, Мінск, 26–27 чэрвеня 2007 г.: да 125-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы. — Мінск : ІВЦ Мінфіна, 2009. — С. 37–40.
3. Гаранін, Л. Я. Нацыянальная ідэя ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя / Л. Я. Гаранін. — Мінск : Беларуская навука, 1996.
4. Конан, У. Дантэ і Янка Купала: матывы раю і пекла / У. Конан // Янка Купала і праблемы беларускага самапазнання : V Міжнар. Купалаўскія чытанні — навук. канф., Мінск, 7–8 снеж. 2000 г. — Мінск : МГА “Бел. кнігазбор”, 2002. — С. 140–155.
5. Купала, Я. Поўны збор твораў. У 9-ці т. / Я. Купала. — Мінск : Мастацкая літаратура, 1998.
6. Праневіч, Г. М. Вобраз Маладой Беларусі ў творчасці Янкі Купалы / Г. М. Праневіч // Янка Купала і Якуб Колас ў літаратурным працэсе Беларусі : Матэрыялы канф. — Мінск, 1993. С. 44–49.
7. Рудовіч, С. Ірландскі рух за незалежнасць і беларускае адраджэнне першай чвэрці XX ст.: паралелі, кантакты, уплывы / С. Рудовіч // Бе-

ларусь — Ірландыя. Belarus — Eire. Матэрыялы навуковага семінара “Беларуска-ірландскія гістарычна-культурныя сувязі”.— Мінск : Беларускае кнігазбор, 2000.— С. 36–65.

8. Сенчук, І. А. Міфопэтика Вільяма Б. Ёйтса : авторэф. дис. ... канд. філал. нав. 10.01.04 / І. А. Сенчук.— Миколаїв, 2012.

9. Kearney, R. Myth and Motherland / R. Kearney.— Belfast, 1984.

10. The Works of W. B. Yeats.— Wordsworth Edition, 1994.

11. Yeats William Butler. Wiersze wybrane.— Wrocław : Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1997.

А. Я. Эсалнек

Москва, Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова

Диалог как форма коммуникации в литературе и науке о литературе

Диалог и коммуникация — различные и вместе с тем сопрягающиеся понятия, используемые в настоящее время для обозначения разных видов и способов общения, в силу чего нередко находящиеся в одном контексте или даже заменяющие друг друга. Однако судьба их сложилась по-разному: ее осмысление позволяет глубже понять смысл того и другого и возможности их функционирования в научных исследованиях последнего времени. Диалог — это давнее понятие, возникшее в Античности для определения того типа произведений, в которых воспроизводились разговоры, беседы, споры, обмен мыслями тех или иных лиц, нередко исторических, в числе которых часто оказывался Сократ. К таким произведениям относятся «Диалоги» Платона, «Диалоги» Лукиана и некоторых других античных и более поздних авторов. Понятие коммуникация реально появилось только в XX веке, вошло в обиход и тезаурус разных областей знания, заняв особо важное место в социологических исследованиях. По сведениям специалистов, уже в 30-е годы XX века данное понятие присутствовало в университетских курсах и словарях американских ученых. В начале XXI в. в нашей стране был издан энциклопедический словарь-справочник «Коммуникология» [14], образована Российская коммуникативная ассоциация (РКА) и началась активная разработка научной проблематики, связанной с изучением коммуникации

как системы. Теория коммуникации постепенно обрела статус междисциплинарного направления, которому подвластны многообразные виды коммуникативной деятельности, среди которых важнейшее место занимает массовая коммуникация.

В процессе исследований вырабатываются подходы, формируется понятийный аппарат, в ходе становления которого встал вопрос о соотношении понятий «общение» и «коммуникация». Все чаще звучит мысль, что «общение», представляя разновидность коммуникации, применяется для обозначения межличностных контактов; более широкие массы людей, коллективы, а главное, организации и прочие объединения — явно взаимодействуют. Таким образом, термин коммуникация, употребляясь и в узком, и в широком значении, функционирует в разных форматах и контекстах, осуществляя связь адресатов и адресантов самыми разными способами, в том числе вербальными. Итак, в основе и глубине любых коммуникативных процессов лежит «общение». Изначально общение началось с межличностного общения, в процессе которого люди пользовались языком, используя «изначальный простодушный звуковой язык» [12, с. 16]. При этом, по словам крупнейшего специалиста в данной области В. Г. Костомарова, «выдающиеся авторитеты верили в то, что истинное знание вызревает в душе как часть сознания и памяти, а не припоминается извне посредством каких-то кастрированных знаков. Сократ, например, возражал против записи “Диалогов”, а Пифагор не написал ни одной книги» [12, с. 11]. Необходимость передачи информации на расстоянии заставляла искать способы трансляции ее устным путем, используя глашатаев, гонцов с хорошей памятью, курьеров разного рода. Постепенно рождались письменность и книжный язык. Естественно, что между устным звуковым и письменным общением лежал длинный путь.

Рассуждения о сущности и роли общения подводят к мысли о том, во что выливаются результаты общения и каким словом принято обозначать этот феномен. Таким словом-понятием стало понятие «текст». «Договоримся называть текстом любое вербальное произведение, любой результат общения: высказывание, сообщение, обмен информацией и мнениями. Текст — продукт порождения и предмет восприятия. Бесконечный континуум текстов крайне неоднороден... Бросается в глаза различие текстов книжных, сознательно творимых; разговорных, выражающих инфор-

мацию произвольно и массово-коммуникативных...Эти тексты до сих пор мало — несоизмеримо с их ролью в нынешней коммуникативной жизни общества — используются для исследования» [11, с. 33]. На почве таких исследований стала складываться научная область, получившая название «Теория текста». В ходе изучения текста сложилось немало концепций, точек зрения, принадлежащих известным русским ученым, в числе которых И. Гальперин, А. Горшков, Л. Новиков, Д. Шмелев, В. Костомаров, Ю. Лотман и др. «Объектом современной теории текста как науки является коммуникативная деятельность человека посредством текста», — таково убеждение А. А. Чувакина, автора и редактора пособия «Теория текста», добавившего: «Статус теории текста в науке еще не стабилизировался» [8, с. 5]. Основательная библиография работ на эту тему содержится в данном пособии.

Признавая колоссальное значение коммуникации в период господства информации и давления глобализации, поставим вопрос, найдется ли в указанной цепочке понятий место понятию «диалог». В поисках ответа на этот вопрос напомним, что использовавшийся в глубокой древности для номинации целых произведений диалог в дальнейшем эволюционировал, видоизменялся, трансформировался и большей частью употреблялся для обозначения определенных форм общения людей в реальной человеческой практике и подобных же видов контактов персонажей, изображаемых в литературных произведениях драматического и эпического рода.

В начале XX в. к изучению данного феномена обратились лингвисты, в числе которых — Л. П. Якубинский (статья «О диалогической речи», 1923 г.), В. В. Виноградов (книга «О художественной прозе», 1930 г.), Г. О. Винокур (книга «Культура языка», М., 1929 г.). Все они воспринимали диалог в первую очередь как композиционную форму речи. Ближе всего к рассмотрению коммуникативных особенностей языка оказались размышления В. В. Виноградова о специфике речевой организации ораторских выступлений некоторых участников судебной практики досоветской эпохи (В. Маклаков, А. Урусов, В. Спасович, Ф. Плевако, С. Андреевский), а также о характере речи персонажей и авторов художественных произведений. Современный ученый и последователь Виноградова Ю. Н. Караулов, продолжая мыслить в том же направлении, уже в 1980-е годы ввел понятие «языковая личность», что нашло

отклик у ряда исследователей [9]; [10]; [13]. Но особо значимыми в данном контексте оказались работы современника названных ученых, мало известного в 1920-е годы, но активно мыслящего в данном направлении — М. М. Бахтина. Именно ему филологическая общественность всего мира обязана постановкой вопроса и серьезной разработкой теории диалога.

Интерес к проблеме диалогичности проявился у ученого в самом начале его научной деятельности, то есть в первой половине 1920-х гг. Наблюдения и обобщения тех лет отразились в устных суждениях Бахтина, оставшихся в памяти его коллег и друзей того времени, а более всего, — в монографии «Проблемы творчества Достоевского», писавшейся, по словам автора, в начале и середине 1920-х гг., сданной в печать в декабре 1928 г., вышедшей в свет летом 1929 г., когда Бахтин был уже под арестом.

Как известно, главное открытие, осуществленное Бахтиным в ходе рассмотрения творчества Достоевского и посвященных ему работ Л. Гроссмана В. Комаровича, Б. Энгельгардта, О. Кауса, было названо им полифонией, а роман Достоевского — полифоническим на основании того, что в нем присутствует многоголосие, то есть «сочетание неслиянных голосов». основополагающая мысль — о сущности **полифонии** — стала основным предметом обсуждения в критических работах 1920-х, а затем 1960-х гг. XX в., после того, как вышел переработанный вариант данной монографии, получившей название «Проблемы поэтики Достоевского» (1963 г.).

Идея полифонии и ее присутствие в романе Достоевского вызвали неоднозначную оценку как в 1920-е, так и в последующие годы. По словам С. Г. Бочарова, «основной тезис книги М. М. Бахтина, в его полноте и радикальной авторской теоретической постановке в итоге не принял никто из писавших о ней критиков, при этом оценивавших ее в высоких тонах» [6, с. 501]. Однако уже в монографии 1929 г. размышления о полифонии все время сопровождались суждениями о **диалогизме**: «роман Достоевского диалогичен» [2, с. 25], «сознание героя сплошь диалогизовано» [2, с. 156] и т.п. Это значит, что понятие диалога возникло уже в то время, а по существу и не могло не возникнуть, ибо полифония, как бы она не трактовалась, не существует вне контакта с диалогом. В ходе рассуждений о диалоге Бахтиным вводятся понятия «чужое слово», «двуголосие», «преломляющее слово», констатируется «диалогическая обращенность» слова, его «двунаправ-

ленность — на предмет речи и на другое слово, то есть на чужую речь». Бахтину представляется особо значимой взаимосвязь слова и диалога и их рассмотрение в одном контексте. Причиной данной постановки вопроса, очевидно, и явилась потребность откликнуться на работы лингвистов 1920-х гг., в первую очередь Л. П. Якубинского и В. В. Виноградова. Такая интерпретация, по мнению Бахтина, подразумевает «внелингвистическое понимание слова», которое именуется еще «металингвистическим».

Данный подход к пониманию слова нашел продолжение в работе «Слово в романе», написание которой относится к 1934–1935 гг., а затем в сочинениях 1950–1960-хх гг., в первую очередь в статье «Проблема речевых жанров» [3]. В процессе разработки указанного подхода и анализа речевых жанров обосновывается понятие «высказывание», которое трактуется как «реальная единица речевого общения» [3, с. 167], в ходе чего возникают суждения о говорящем и слушающем субъектах, об их роли в восприятии речи. «Всякое слово существует для говорящего в трех аспектах: как нейтральное и никому не принадлежащее слово языка, как чужое слово других людей, полное отзвуков чужих высказываний, и, наконец, как мое слово, ибо я имею с ним дело в определенной ситуации, с определенным речевым намерением» [3, с. 192]. «Всякое понимание живой речи, живого высказывания носит активно-ответный характер; всякое понимание чревато ответом и в той или иной форме обязательно его порождает: слушающий становится говорящим и сам говорящий установлен именно на такое активно-ответное понимание: он ждет не пассивного понимания... но ответа, согласия, сочувствия, возражения, исполнения и т.д. Более того, всякий говорящий сам является в большей или меньшей степени отвечающим: ведь он не первый говорящий, впервые нарушивший вечное молчание вселенной. ...Каждое высказывание — это звено в очень сложно организованной цепи других высказываний» [3, 169, 170]. «Даже легчайшая аллюзия на чужое высказывание дает речи диалогический поворот» [3, с. 199]. Иными словами, «высказывание наполнено диалогическими обертонами...» [3, с. 197]. В данном контексте возникают понятия обращенность, адресованность, адресат. В аналогичном тоне звучат мысли в статье «Проблема текста», обдумывавшейся в те же годы, опубликованной в 1976 г. в журнале «Вопросы литературы» (№ 10). Здесь еще раз говорится о сущности высказывания, «о диалогических отно-

шениях, которые не могут быть сведены ни к чисто логическим, ни к чисто лингвистическим [3, с. 324]. Данные и многие другие суждения Бахтина вытекали из стремления указать на необходимость изучения коммуникативной функции языка и соединения усилий в этом плане лингвистов и литературоведов.

Наиболее полно и систематизированно теория диалога предстает в монографии «Проблемы поэтики Достоевского», изданной в 1963 г., вошедшей в 6-й том собрания сочинений М. М. Бахтина (2002 г.). В этой работе, как и в книге 1929 г., вновь взаимодействуют понятия полифония и диалог. По мнению С. Г. Бочарова, здесь «более тщательно разработан вопрос о диалогизме у Достоевского, появилось разграничение “внешне композиционно выраженного диалога”, “микродиалога” и “объемлющего их большого диалога романа в целом”» [5, с. 484].

Специфика диалога обосновывается прежде всего при анализе внутреннего мира героев: «Каждое переживание, каждая мысль героя внутренне диалогичны, полемически окрашены, полны противоборства», они сопровождаются оглядкой на другого человека. При обозначении внутреннего мира употребляются понятия «самосознание», «кругозор»; используется понятие «точка зрения — на мир и самого себя как смысловая и оценивающая позиция»; встречается термин мироощущение. При этом постоянно подчеркивается, что самосознание складывается и функционирует на фоне других сознаний, всегда присутствует «установка на другого». Этим подчеркивается, что герой все время ведет диалог с собой и с другими, в том числе с автором. Автор участвует в диалоге на равных правах с героем, он говорит не о герое, а с героем, не оставляя за собой смыслового избытка. Таким путем утверждается самостоятельность героя и проявление полифонического типа сознания как отражение «духовного многообразия эпохи».

Вслед за тем оценивается качество сознания, ради чего вновь используется понятие диалог, но к этому добавляется термин монолог. Этими понятиями ученый определяет позиции героев и человека вообще. При этом подчеркивается, что позиции могут быть разными: в том случае, когда в позиции героя присутствует ощущение внутренней свободы, нерешенности или незавершенности, открытость развитию, она трактуется как **диалогическая**; в тех случаях, когда герой без оглядки на других утверждает свои мысли, пытаясь навязать их другим, его точка зрения трактуется как **моно-**

логичная, что заслуживает критического отношения. В некоторых случаях герой признается носителем так называемого «проникновенного слова, то есть такого слова, которое способно уверенно вмешиваться во внутренний диалог другого человека, помогая ему узнать свой собственный голос». К такому типу слов, по-видимому, может быть отнесено «слово» князя Мышкина, главного героя романа «Идиот». Но и в этих случаях подобного типа слово не бывает решающим, завершенным, то есть монологичным. Во всех случаях оно пропитано диалогичностью. Таково убеждение М. М. Бахтина.

Поскольку за героем признается право быть носителем точки зрения, позиции, его слово воспринимается и оценивается не только как конкретное высказывание, но уже как мирозерцание, умонастроение. Наличие у героя той или иной позиции и возводит его в ранг идеолога. Из сказанного следует, что диалогизм или диалогичность становятся признаком не только отдельного слова, реплики или даже высказывания, а свойством сознания героя как субъекта. В этом смысле диалогизм и противопоставляется монологизму, который, по мнению Бахтина, «в пределе отрицает вне себя другого и ответно-равноправного сознания, другого равноправного я (ты) Монолог завершен и глух к чужому ответу и не ждет его и не признает за ним решающей силы. Монолог обходится без другого. Монолог претендует быть последним словом» [1, с. 318].

К такому пониманию оппозиции «диалогизм–монологизм» подталкивала атмосфера, сложившаяся в Европе в 30–40-е гг. XX в., когда давали о себе знать разные формы тоталитаризма, требовавшие от человека выработки своей позиции и осознания себя и своего места в мире. Однако этот мотив, по-видимому, не был единственным. Привлечение внимания к сущности диалога и акцентирование его значения диктовалось знанием состояния общественной мысли на протяжении всех периодов развития человеческого общества («большого времени», по Бахтину), начиная с поздней Античности.

Исследование самой жизни, общественной мысли, в особенности философии и филологии в аспекте диалогизма было признано новаторским, а главное, весьма значимым и продуктивным. Об этом свидетельствует реакция зарубежных интеллектуалов XX в., в числе которых — Г. Яусс, М. Холквист, К. Кларк, Т. Иглтон, К. Хиршоп, К. Эмерсон, Г. Морсон, Поль де Ман, Сасаки Хироси и, конечно же, первооткрыватель работ Бахтина Ю. Кристева и ее коллеги — Ц. Тодоров, Р. Барт, Ж. Деррида. Систематизация и оценка имею-

щихся мыслей зарубежных ученых наиболее убедительно представлена в работах В. Л. Махлина. Что касается русских ученых, то библиография соответствующих работ насчитывает сотни книг и статей известных и молодых авторов. При этом диапазон мнений достаточно велик — от неприятия и осуждения до полного одобрения. В большинстве случаев, как уже было отмечено, критическое отношение, в первую очередь к идее полифонии, сопровождалось признанием эрудиции, глубины понимания материала, современного подхода, в том числе к роли и значению диалогизма. Итак, теория диалогизма стала формироваться в 20-е годы XX в.; у ее истоков стояли разные мыслители, но в ее становлении незаменимую роль сыграли идеи русского ученого М. М. Бахтина.

В итоге можно прийти к заключению, что ученые, работающие в самых разных областях знания: социологии, лингвистике, литературоведении весьма четко представляли необходимость рассмотрения разнообразных сфер умственной и практической деятельности в коммуникативном аспекте. В середине XX века их усилия как бы сомкнулись, а результаты исследований способны дать богатый материал для построения науки, которая получила название коммуникологии.

Литература

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М., 1975.
2. Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. — Л., 1929.
3. Бахтин, М. М. Проблема речевых жанров : собр. соч. / М. М. Бахтин. — Т. 5. — 1996.
4. Бахтин, М. М. Проблема текста : собр. соч. / М. М. Бахтин. — Т. 5. — 1996.
5. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского : собр. соч. / М. М. Бахтин. — Т. 6.
5. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского : собр. соч. / М. М. Бахтин. — Т. 6.
7. Виноградов, В. В. / О художественной прозе. — В. В. Виноградов. — М., 1930.
8. Земская, Ю. Н. Теория текста : учеб. пособие под ред. А. А. Чувакина / Л. М. Земская, И. О. Качесова, Л. М. Комиссарова. — М. 2014.
9. Иванцова, Е. В. О термине «языковая личность»: истоки, проблемы, перспективы использования // Вестник Томского университета. — 2010. — № 4.

10. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. — М., 1985.
11. Костомаров, В. Г. Наш язык в действии. Очерки современной стилистики / В. Г. Костомаров. — М., 2005.
12. Костомаров, В. Г. Рассуждение о формах текста в общении / В. Г. Костомаров. — М., 2014.
13. Котюрова, М. П. Языковая личность / М. П. Котюрова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. — М., 2003.
14. Шарков, Ф. И. Коммуникология. Энциклопедический словарь-справочник. — М., 2012.
15. Коммуникология. Основы теории коммуникации : учебник. — М., 2013.

А. С. Ярмош
Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский
государственный университет

Модели национальной самоидентичности в культуре и искусстве стран Скандинавии XVIII–XIX столетий

Интенсивные процессы культурной интеграции в международном сообществе, наблюдаемые в настоящее время, вызывают большой исследовательский интерес к художественной культуре отдельных регионов, в том числе Скандинавии. Учитывая исторические особенности развития Северных стран, перед современным исследователем возникает необходимость определить сложные нетипичные условия, в которых формируется художественная и историческая образность памятников культуры Дании и Швеции в XVIII и XIX вв., являющаяся базовой для постижения специфики современных процессов. Главную роль в понимании сущности этого явления играет осознание фундаментальной важности проблемы соотношения национального, народного и родного в культуре этих стран. Представляется необходимым обратиться к проблемам изучения национальной самоидентификации в памятниках художественной культуры, которые напрямую примыкают к актуальным исследованиям в области «этнической идентичности» и «этнического самосознания». Проблема национальной самоидентификации является ключевой в подходах и принципах в изучении скандинавской культуры и понимании подлинной сущности этого явления, однако, не единственной. Ак-

туализация данного вопроса позволяет локализовать процессы развития художественной культуры Дании и Швеции в Новейшее время в общеевропейском контексте, что, в целом, обусловлено необходимостью расширить границы восприятия и изучения культуры Скандинавии в современной гуманитарной науке.

Кризисные явления, возникающие в процессах мировой глобализации на рубеже XX и XXI вв., зачастую определяются как симптом «модерного» состояния культуры. В этой связи современная гуманитарная наука ведет интенсивный поиск новых «формул» самоидентичности культуры в контексте формирования так называемой «классической традиции», которая в большей степени комплементарна моделям оценки экономически развитых стран, занимающих лидирующую внешнеполитическую позицию.

На рубеже XIX–XX вв. и в первой половине XX в. эта проблематика нашла отражение в трудах ключевых философов и мыслителей — О. Шпенглера, К. Яспера, М. Хайдеггера. Этот первый этап в изучении данного вопроса можно назвать общепhilosophическим. Здесь он впервые формулируется и рассматривается с научных позиций, прежде всего, в предметных границах философии, где осмысливается в пределах парадигмы «духа народа» (национального духа).

В XX в. появляются труды об отдельных явлениях в культуре и искусстве Скандинавии. Однако они главным образом затрагивают локальные сюжеты, но не соотносят их друг с другом в межнациональном контексте. Таковы основные публикации об искусстве Дании и Швеции М. Хадсена (1900), С. Дж. Лорин (1921), Х. Брамсена (1942), А. Линдблом (1944–1946), Э. Цалле (1956), Х. Корнелла (1959), Х.-Э. Норрегарда-Нильсена (2009). Лишь во второй половине XX в. обозначилась и стала приоритетной область исследования характера и пути взаимодействия доминирующей и локальных культур. Задел для ее изучения с достаточной полнотой отражен в публикациях, прежде всего, зарубежных ученых: С. Бенна (1984), Б. Фосса (2007). Из трудов последнего десятилетия необходимо отметить работы М. Пассини (2012), А.-Д. Смита (2013), Х. Х. П. Бальестероса (2014).

Интерпретация такого сложного явления, как национальная самоидентичность, сталкивается с проблемой сочетания различных подходов к его исследованию. В настоящий момент, следуя традиции междисциплинарного подхода, озвученные проблемы

находят отражение в работах по истории, филологии, философии, психологии, этнографии, искусству. Особого внимания заслуживают публикации в области культурологии. Так, в исследованиях Ю. Арутюняна об «этнических источниках национального самосознания» говорится о так называемом культурном подходе [7, с. 5–6]. «Этнокультурный» источник, который называет Ю. Арутюнян, успешно выявляется в материальных памятниках искусства Нового и Новейшего времени в скандинавском регионе.

Национальная самобытность постигается как непреложный факт и визуализируется в памятниках литературы и искусства на территории Скандинавии еще в XVII в. С исторической точки зрения XVII в. для Европы может быть определен как период рационализма и научной революции. Именно в этот период у обывателя «уже не средневековой эпохи» происходит трансформация восприятия себя и собственной национальной идентичности. В Швеции уже в XVII в. отмечается рост интереса к национальной истории, что по всей видимости было связано с ее превращением в «великую державу». Как считают исследователи, «забота о развитии национальной культуры, меценатство по отношению к ученым и поэтам входили в политическую программу шведского абсолютизма» [4, с. 272]. Аналогичные процессы происходили и в Дании, где уже с середины XVII в. начался период «ученого века». В это время датчане обратили внимание на рунические надписи и артефакты («Monumenta danica», 1643), а в 1665 г. печатают «Младшую Эдду» Снорри Стурлусона.

В это же время поиск самобытных форм визуального выражения действительности у скандинавских мастеров подпадает под общеевропейскую тенденцию к наследованию культурных форм собственного народа. Обращение к условным сюжетам «народных картинок» в монументально-декоративных росписях ставкирок, уподобление формам старой кухонной утвари в керамике, применение в декоративных решениях образов и сюжетов из народного искусства и древнейших пластов мифологии — все это свидетельствует о родовой связи памятников искусства Новейшего времени со скандинавской культурной традицией предшествующих столетий. Процесс интегрирования старых визуальных форм в новое искусство в XVIII в. идет естественным путем. Шведские и датские мастера, вопреки устоявшемуся мнению, не только воспроизводят немецкие шаблоны, но и несознательно дополняют их знакомыми

образами и сюжетами, что характерно чаще всего именно в орнаментике. Орнамент, как известно, является сложной системой, которая визуально воспроизводит многие этнические признаки, не зря Павел Флоренский называл его «мировой формулой бытия».

В XVIII в., несмотря на некоторые трудности, культура Дании и Швеции активно развивается, постепенно обретая общеевропейские черты эпохи Просвещения. В Дании создается «Общество отечественной истории и языка» (1745), в Швеции — «Академия словесности» (1753); шведские и датские просветители активно занимаются изучением исторических источников и древней истории, поисками национальной идентичности. Подобные процессы позволяют свидетельствовать о формировании национального самосознания, которое находит свое выражение в увлечении культурой Скандинавии эпохи викингов. Необходимо учитывать и тот факт, что к концу XVIII в. в рамках формирующегося романтизма возникает мощнейший интерес к мифологии и народной культуре: он оформляется прежде всего в философии и филологии Германии. Авторитет немецких мыслителей и ученых был столь высок, что их открытия повлияли на развитие «мифологической школы» всей Европы. Но особенно близки идеи немецких мифологов были скандинавам, поскольку в своих поисках они опирались на один первоисточник — общую германо-скандинавскую мифологию.

Главные достижения немецкой школы в области философии мифа (труды Ф. Шеллинга) и традиции в изучении языка и народной культуры (работы братьев В. и Я. Гримм и Й. Гёрреса) приобрели необыкновенную популярность и были по-своему восприняты в разных странах Европы. Западноевропейский мир долгое время был объединен «латинским наследием» и осознавал себя «единой и гармоничной “общностью христиан” (*Corpus Christianorum*)» [1, с. 17]. В культурной и социальной жизни проблемы *национального* и *самобытного*, по сути, были нивелированы. Отношение к народной культуре было еще более сложным, поскольку она, во-первых, в своих исторических корнях была связана с язычеством, а, во-вторых, обслуживала «мужицкие низы», проявлялась в «грубых нравах», что резко отрицательно воспринималось элитой и интеллектуалами Европы.

В этой связи интерпретация родовой связи нового искусства с формами прошлого находит свое выражение в невысоком жанре

прикладного искусства. Фаянсовые и фарфоровые мануфактуры Скандинавского региона в XVIII в., оглядываясь на крупнейших европейских лидеров — Мейсен и Севр, с одной стороны, следуют навязанной, но востребованной западноевропейской традиции, с другой — оставляют место для собственного творческого выражения. В изделиях скандинавских керамистов, предложенных широкому кругу потребителей городского класса, читаются свидетельства исторической преемственности эпох. К 1740-м гг. фаянсовые мануфактуры шведской короны, воспринявшие уже имеющийся европейский опыт (Делфт, Мейсен etc.), на его основе создают собственную предметную линию, отмеченную поиском точек соприкосновения европейской практики с собственными художественными находками [8]. В дальнейшем традиция обращения к характерным этнокультурным символам укрепится в искусстве в Швеции. С завидной регулярностью здесь будут появляться предметы, выполненные в общеевропейском ключе, но включающие при этом и национальные изобразительные элементы и мотивы. Например, использование образа ярмарочного медведя в оформлении керамических изделий, типажа, в целом характерного для позднесредневековой культуры Северной Европы [2]. Также в Дании среди большого числа выпускавшейся мелкой пластики второй половины XVIII века, можно отметить фигуры, изображающие норвежских обывателей и крестьян (более 100 моделей в 1779–1781 гг.) [5, с. 139]. В отличие от прочих изделий эти предметы Королевской копенгагенской мануфактуры не напоминают европейские образцы, а представляют оригинальное сочетание скандинавской скупой палитры в росписи и новых форм фигур, выполненных с учетом фольклорных и национальных особенностей, сюжетов и костюмов. Подобные фарфоровые изделия заслуживают особого внимания, так как во многом они создавались вопреки большой моде на «кринолиновые группы» Мейсена в фарфоровой пластике.

Подобные примеры очерчивают область исканий скандинавскими мастерами собственных декоративных решений в искусстве, ориентированных на самобытные, национальные, народные истоки. Эти художественные процессы поддержаны развитием литературы, в которой с определенной частотой начинают появляться свои оригинальные сюжеты и историописания, которые формируют в XVIII в. историографическую традицию изучения национального в контексте европейского.

Благодаря возродившемуся интересу к мифологии и фольклору, к началу XIX в. было сформировано представление о том, что народная культура в отличие от «высокого искусства» ближе к первоисточкам и первоначалам, что она выражает «дух нации». За этим представлением стояла очень серьезная концепция национального возрождения, которое мыслилось как «возвращение к себе», к своим истокам, к подлинному духу своего народа, что и может гарантировать «родная старина» — этнокультурная традиция. Сами принципы и механизмы «культурного наследия будут осознаны в науке позднее, но именно в эпоху романтизма интуитивно сложилось понимание его ценности и значимости. Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский пишут об этом: «Сущность культуры такова, что прошлое в ней, в отличие от естественного течения времени, не “уходит в прошлое”, то есть не исчезает. Фиксируясь в памяти культуры, оно получает постоянное, хотя и потенциальное бытие» [3, с. 245].

Поиск национальной самобытности в обращении к народному творчеству проявлялся в Скандинавии в этот период уже во всех областях культуры и искусства: живописи, скульптуре, архитектуре и литературе. Такие поиски в XIX в. приводят к появлению в Дании целой плеяды авторов, увлеченных идеями немецких романтиков: это, например, А. Эленслегер — автор знаменитого стихотворения «Золотые рога» (1803), Н. Грундтвиг («Мифология Севера», 1808) и Б. Ингеман, писавший исторические романы о скандинавской старине. Аналогичные явления происходят и в Швеции, где в 1811 г. на заседании шведского общества в Стокгольме была озвучена идея культурной общности северных стран и необходимости обращения их творческой элиты к своим корням. Возникновение «Северного движения», которое последовало за этим, возродило интерес к подлинно древним слоям скандинавской истории. На этом фоне начали появляться многочисленные произведения искусства, духовно-образное содержание которых напрямую было связано с памятниками «эпохи викингов». Это возрождение национального интереса было поддержано возвращением к декоративным моделям «стиля викингов», который в свое время «уступил место победоносному общеевропейскому романскому стилю» [6, с. 236], а в XIX в. пережил второе рождение.

Возрождение интереса к национальным истокам и образам родной страны в литературе было поддержано движением живо-

писцев Дании и Швеции. Среди них особенно выделяются имена шведов И. Ф. Хёккерта, посвятившего свои работы живописанию лапландских деревень, а также Н. И. Бломера и А. Мальмштрёма, которые обратились к сюжетам древних сказаний и народных песней. В отличие от своих соседей, датчане достаточно быстро преодолели этап исторической рефлексии и обратились к сюжетам современной им жизни. Среди них серии датских картин, посвященных быту ютландских рыбаков, принадлежащие художникам С. Крёйеру, А. Анкер и Г. Шмидт. Концепция национального романтизма, прочитанная в образах древней культуры северных стран, нашла свою интерпретацию в творчестве художников старшего поколения М. Винге и П. Арбо, и продолжилась в работах мастеров на рубеже XIX и XX вв. К. Ларссона, А. Галлен-Каллелы и Н. Аструпа.

В XIX в. поиск национального пути развития в искусстве фарфора продолжается, однако становится осознанным. Возникает «северный стиль», где специалисты сознательно обращаются к старым художественным формам с целью их цитирования в современном им искусстве. Некоторые исследователи склонны полагать, что искусство скандинавских стран 1860–1880 гг. можно объединить общей традицией «северного стиля» или «неоётского». Следует отметить, что единой стилиевой программы в искусстве Дании и Швеции в указанный период не существовало. Архитектура, живопись и прикладное искусство шли разными путями. К прямому воспроизведению образов и форм, наследуемых из собственных исторических истоков, в большей степени было обращено последнее, так как физически обладало более яркими возможностями для повторения, трактовки и воспроизведения форм и декоративных приемов древней эпохи.

Датские и шведские мастера в разной степени отразили в своей творческой практике возможности историзма по отношению к восприятию и новому прочтению литературных источников и материальных памятников эпохи викингов. Здесь уместно вспомнить и о непосредственном воспроизведении сюжетов скандинавского мифа в оформлении — ваза «Бог Тор убивает великана» (собрание Густавсберг), многочисленные зооморфные интерпретации образа Большого змея Ёрмунганда в фарфоровой пластике и художественном серебре. В целом в творческих прикладных практиках этого периода наблюдается интенсивное за-

имствование подлинных национальных сюжетов, образов и форм, что согласуется с популярной в Скандинавии в 1860–1890 гг. концепцией историзма.

Исключительной особенностью судьбы Скандинавских стран среди европейских является тесная связь культурных и художественных традиций, а также практических возможностей с историческим контекстом, в котором возникают культурные явления, развивается творческий метод мастеров слова, пера и кисти, формируется их образное мышление. На протяжении двух столетий в XVIII и XIX вв. создается ситуация родовой преемственности между старой народной культурой (эпохи викингов и позднего Средневековья) и традициями Нового и Новейшего времени, чему также немало способствует возрождение исторической памяти. Самобытное воплощение возможностей подобного *историзма* находит свое проявление в разных формах.

В XVIII в. обращение к отдельным пластам народной культуры и историческим истокам находит выражение в литературно-философском наследии, а в искусстве оказывается представлено в основном в прикладных практиках. Тесная связь и преемственность исторических этапов, присущая как прикладному искусству и художественному промыслу, так и устной фольклорной традиции и литературе, формируют в этот период историко-культурную модель национальной самоидентичности, в большей степени опирающуюся на истоки народной традиции. Высокое элитарное искусство живописи и архитектуры, получившее развитие в контексте идей Просвещения, не находит точек соприкосновения с ней и, скорее, связано с поздним формированием национальной академической школы, которое происходит только в последней трети XVIII в.

В XIX в. поддержанные идеями европейского романтизма суждения скандинавов о подлинной национальной культуре уже отражены практически во всех областях культуры и искусства. Национальный романтизм в Скандинавии как фактор провоцирует развитие философских идей, литературы, исторических исканий и искусства в условиях обязательной презервации черт национального в культурных практиках, которая, как правило, понимается как преемственность традиций этого времени и уже древнейших периодов истории Скандинавии — эпохи викингов. Смещенная в исторический контекст культурная среда этого пе-

риода начинает формировать модель, в которой национальная самоидентификация оказывается связанной с самобытным воспроизведением, цитированием и новым прочтением древней истории и в меньшей степени народной культуры.

Литература

1. Гуревич, А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А. Я. Гуревич.— М., 1990.
2. Даркевич, В. П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XV вв. / В. П. Даркевич.— М., 1988.
3. Лотман, Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) / Ю. М. Лотман // Б. А. Успенский. Избранные труды. Семиотика истории. Семиотика культуры.— М., 1996.
4. Мелетинский, Е. М. Шведская литература / Е. М. Мелетинский // История всемирной литературы.— М., 1983.— Т. 1.
5. Aldridge, E. Porcelain / E. Aldridge.— N.Y. : Grosset & Dunlap, 1970.
6. Arbman, H. Vikings / H. Arbman.— N.Y. : Frederick A. Praeger, 1961.
7. Balzer, M. J. Editor's Introduction / M. J. Balzer / Ethnosociology.— 1988.— № 27 (1).
8. Dahlbäck-Lutteman, H. Sweden ceramics [Электронный ресурс] / H. Dahlbäck-Lutteman.— Режим доступа : <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T082574pg7>.

И. И. Яценко

Москва, Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова

К. Куньята

Венецианский университет «Ка' Фоскари»

«Белые ночи» Ф. М. Достоевского как повод к диалогу культур, эпох, жанров

Культуры не могут существовать изолированно друг от друга: они находятся в постоянном контакте, взаимодействии, в т.н. «диалоге культур». Однако «о диалоге культур можно говорить, только если сама культура понимается как сфера произведений (не продуктов или орудий). Только воплощенная в произведение культура может быть местом и формой возможного диалога, поскольку произведение несет в себе композицию диалога автора и читателя (зрителя, слушателя)» [4]. В нашем случае речь пойдет

о художественных произведениях, относящихся к таким видам искусства, как литература и кинематограф.

При соприкосновении художественных произведений, одновременно принадлежащих разным национальным культурам, эпохам и жанрам, диалог культур приобретает особую многомерность. Именно такая ситуация обнаруживается при сопоставлении повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1848 г.) и ее экранизаций — как отечественных, так и зарубежных. Всего по мотивам повести было поставлено 14 фильмов. Мы ограничимся рассмотрением одноименных фильмов Л. Висконти (1957 г., Италия), И. Пырьева (1959 г., СССР), Л. Квинихидзе (1992 г., Россия) и фильма «Четыре ночи мечтателя» Р. Брессона (1971 г., Франция).

Повесть Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1848 г.), которая носит подзаголовок «Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя», относится к раннему творчеству писателя, когда он пробовал себя в самых разных жанрах и темах. Далеко не всё из этих литературных опытов получило продолжение в дальнейшем творчестве писателя. А вот в повести «Белые ночи» появился очень важный для Достоевского тип героя: герой-мечтатель, неудовлетворенный убогой жизнью, он находит покой и наслаждение в мечтах. Это романтик, который в мечтах влюбляется, совершает подвиги, и самое страшное для него — расстаться с мечтой и вернуться к безотрадной, неуютной действительности. Герой повести, от лица которого ведется повествование, как-то летней петербургской белой ночью встречает на мосту девушку Настеньку, ждущую здесь своего возлюбленного, с которым она не виделась год. Герои знакомятся и четыре ночи, гуляя по городу, рассказывают друг другу о себе. Мечтатель влюбляется в Настеньку, и она, разуверившись в чувствах возлюбленного, готова выйти замуж за Мечтателя. Герой испытывает необыкновенный душевный подъем, но счастье оказалось недолговечным: Настенька возвращается к возлюбленному. И хотя Мечтатель страдает, он далек от того, чтобы упрекать Настеньку или проклинать судьбу, напротив, вот его слова, завершающие повесть: «Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..» [2, с. 202] Мечтатель у Достоевского живет в мире иллюзорном, мало связанном с действительностью, и на просьбу героини рассказать свою

историю, он отвечает, что у него «нет никакой истории». Он принадлежит миру идеального.

Мечтатель, романтик — один из вечных типов в искусстве, и потому неудивительно, что раннее произведение русского классика вызвало такой активный отклик кинематографистов из разных стран и в разные периоды XX века. Наиболее близкую к литературному оригиналу экранизацию в 1959 году создал советский режиссер Иван Пырьев (он же и сценарист, в главных ролях — Л. Марченко и О. Стриженов). Эта картина, по решению Британского киноинститута, признана лучшим фильмом 1960 г. Пырьев усилил в своей экранизации исповедальность — излюбленный прием Достоевского-психолога. Его Мечтатель в начале и в конце фильма показан старым опустившимся человеком, живущим в пыльной, захлавленной мансарде, где он предается воспоминаниям о нескольких счастливых ночах. Есть в фильме Пырьева и образ романтических, импрессионистских, туманных белых ночей Петербурга. Однако в целом, по определению режиссера И. Дыховичного, фильм Пырьева «Белые ночи» — это «кич, но кич гениального, одаренного человека» [3].

Однако Пырьев не был первооткрывателем истории «Белых ночей» в кинематографе. За два года до его картины появился фильм итальянского режиссера Лукино Висконти «Le notti bianche» (1957 г.), получивший за лучшую режиссуру премию «Серебряный лев» Венецианского кинофестиваля 1957 г. Назвать этот фильм экранизацией повести Достоевского довольно сложно — это, скорее, мелодрама по мотивам «сентиментального романа». Висконти, с помощью сценариста Сузо Чекки д'Амиго, «перевел» содержание повести Ф. М. Достоевского в другой культурный, исторический и эстетический код. Перед нами пример специфичного типа перевода, который Роман Якобсон назвал «межсемиотическим переводом» [6, с. 17], т.е. перевода с языка одного вида искусства на язык другого и одновременно с языка одной ментальности на язык другой.

Необходимость перевода с языка литературы на язык кинематографа очевидна. Но какова цель перевода на язык другой ментальности, если и русская, и итальянская культура относятся к одному типу культур (полихромные культуры), если они близки в своих ценностных ориентациях, когда речь идет о таких понятиях, как сопереживание, стремление к преодолению одиночества,

к любви, к счастью? Ответ на этот вопрос кроется, на наш взгляд, в типе героя у Достоевского и в сосредоточенности повествования в его повести на чувствах героев при явном «остранении» (термин В. Шкловского [5]) от того, что этих героев окружает. Именно поэтому кинематографисты без труда изменяли те обстоятельства, в которых существует герой. Итальянского зрителя середины XX в., зрителя послевоенной Европы оторванный от реалий окружающей их жизни стиль кинематографического языка вряд ли мог бы удовлетворить. Мечтатель Достоевского в фильме Висконти не так загадочен, как герой Достоевского: он имеет имя (Марио), он несколько раз показан в своей съемной комнате, в обсуждении чисто бытовых вопросов с хозяйкой пансиона, он человек XX в., который комфортно чувствует себя в баре и который даже может попытаться уйти с проституткой, чтобы отвлечься от своих душевных страданий. Висконти делает героя более доступным и понятным, не упрощая и не приземляя его при этом. Так, если Мечтатель у Достоевского добросовестно выполняет обещание передать письмо Настеньки ее возлюбленному, то Марио рвет письмо, как только остается один. Висконти и его сценарист, по-видимому, посчитали психологически более достоверным именно такое развитие ситуации (кстати, Марио позже признается героине, что письмо уничтожил). Подвергается трансформации и образ Настеньки. Ее имя Наталья (актриса Мария Шелл), она блондинка, говорит со славянским акцентом — подчеркивается ее неитальянское происхождение, она как будто из другой эпохи, что особенно заметно в «сцене рок-н-ролла», в танцевальном зале кафе, куда ее приводит Марио (Марчелло Мاستроянни): хореография Дик Сандерс и музыка рок-н-ролла символизируют собой ритм эпохи, в которую не вписывается романтическая и несовременная героиня.

Однако несмотря на особенности интерпретации героев у Висконти, основным мотивом у него, как и у Достоевского, является мотив одиночества героя, в мироощущении которого ведущую роль играет тоска, побуждающая его к поиску кого-то, с кем можно разделить своё одиночество, к поиску родственной души. Мотив одиночества и душевной неустроенности Марио поддерживается и тем пространством, в котором развиваются события: это не туманный и романтический Петербург, который прекрасно показан в фильме «Белые ночи» И. Пырьева. Действие фильма Висконти происходит в квартале «Венеция» города Ливорно (павильон на

киностудии в Риме). Висконти стремился воссоздать тёмную и чарующую атмосферу портового района в Ливорно, чтобы место, где встречались герои, было как сон или неясное воспоминание: на сюрреалистическом фоне движутся черные фигуры, символизирующие мир бедных районов города. Контрастом этому миру становится Новая улица, которая представляет переустройство мира после Второй мировой войны. Поэтому сценаристы вводят некоторые элементы нового времени: *Bar Sport* с рекламой «кока-колы», кафе и танцевальный зал, киоск в центре площади. На Новой улице много рекламы (*Farmacia, Garage, Calzature, Esso, Cinematografo, Tabacchi* и т.д.), флуоресцентных ламп магазинов. Мир же старого портового района — это мир запустения как внешнего, так и морального. В изображении новой зоны города доминирует холодный серый цвет, а у старого района — другой оттенок, более теплого серого цвета. Сценография ночного города в фильме Висконти показывает разрыв между реальностью и иллюзией. Если у Достоевского в центре повествования — сам Мечтатель, то для итальянского режиссера среда — это персонаж, играющий не менее важную роль в истории. В фильме представлены все социальные классы: служащие, молодёжь, которая танцует рок-н-ролл, среднее сословие, городская беднота, живущая в окрестностях порта, хозяйка пансиона, где Марио снимает комнату. Среда, в которую погружен Марио, разрушает тот флер загадочности и неопределенности, который свойственен герою Достоевского. Так, не лишена некоторой иронии в адрес героя утренняя сцена, когда Марио просыпается от громкого властного голоса хозяйки, которая бесцеремонно входит к нему в комнату и возвращает его в реальную жизнь.

Подвергся трансформации и образ жильца. В романе Достоевского жилец — это человек, который любит чтение, культуру, он интеллигент, но персонаж «без лица»; жилец в фильме (актер Жан Маре) — жесткий человек с роковым взглядом. Актёр Жан Маре был выбран благодаря его взгляду, который выражает и любовь, и опасность, и неуверенность, и чувственность; в его облике есть некая фатальность.

В фильме Висконти не такое, как в романе, хронологическое структурирование: фильм состоит из трёх ночей, двух утренних сцен в доме Марио (благодаря им зрители возвращаются в реальный мир, в скучную обыденность Марио). Воспоминания Наталии

во время второй ночи совпадают с «Историей Настеньки» в романе, завершается сюжет в последнее утро, после снегопада. Снегопад во время последней встречи героев — это и знак надежды, и чудо любви, обретенной Марио, и предвестие перемен, и символ «белых ночей».

Несмотря на высокую оценку фильма профессионалами, фильм не имел успеха у зрителей: он казался им абсурдным, слишком театральным и формалистичным. Неразрешенный драматургический конфликт концовки фильма совпадает с неразрешенным творческим кризисом самого режиссёра. Можно предположить, что фильм *Le Notti Bianche* — свидетельство того, что у Лукино Великолепного наступил период творческих сомнений и ушли иллюзии, связанные с неореализмом.

Почти через двадцать лет после Висконти к сюжету повести Достоевского обращается французский режиссер Робер Брессон, премьера фильма которого состоялась в Германии в 1971 г. Брессон, будучи не только режиссером, но и автором сценария фильма, называет его «Четыре ночи мечтателя» и отходит от обязывающего образа «белых ночей». Кроме того, он сохраняет только основную сюжетную линию, позволяя довольно существенные отклонения от сюжета оригинала. Так, герой Брессона, по имени Жак, встречает героиню, Марту, на парижском мосту Пон-Нёф (*Pont Neuf* — Новый мост), где спасает ее от самоубийства. Никакой мистической неопределенностью Жак не наделен: он молодой художник, увлеченный своим делом, страстно обсуждающий творческие проблемы и планы с друзьями-художниками. Марта живет не с бабушкой (как Настенька Достоевского), а с матерью. Образ жильца, в отличие от брутального облика Жана Маре в фильме Висконти, довольно аморфен: он нерешителен, не уверен в себе. Этот герой лишен таинственности: понятно, чем он занимается, поскольку уезжает из Парижа по вполне банальной причине — получил стипендию Йельского университета. Таким образом, сюжет «Четырех ночей мечтателя» более прозаичен — и тому есть свое объяснение, о чем будет сказано ниже.

Особое место в фильме отведено образу Парижа конца 60-х гг. XX вв. Уже то, что действие начинается с Нового моста, одного из старейших мостов через Сену в живописном месте Парижа (набережная Лувра, набережная Конти, остров Сите), наполняет фильм парижской атмосферой. Ночной Париж многолюден, и в основном

это город молодых людей, которые заполняют маленькие кафе, сидят и лежат на граните набережных. Особую роль в фильме играют звуки большого города: это и шум автомобилей, проносащихся мимо героев, и говор толпы, и обрывки музыки из многочисленных бистро, и гитара уличного музыканта. Но герои не растворяются в этой, казалось бы, всепоглощающей парижской жизни, они существуют отдельно от нее, погруженные в свои чувства и ожидания.

Концептуальна и неожиданна концовка фильма Р. Брессона. Жак, переживший всплеск счастья и сразу же последовавшее за этим разочарование, в своей комнате записывает на магнитную ленту рассказ и гипотетической о встрече с Мартой, ее слова сожаления о причиненной ему боли, признание в любви и ответную его благодарность за подаренное счастье. Он прослушивает сделанную запись и направляется к краскам, холстам, начинает работать. Да, Жак — мечтатель, но он прежде всего художник, которому искусство, творчество помогают жить дальше, преодолевать душевную боль. Вот почему Р. Брессону было важно отказаться от социальной и бытовой неопределенности в создании образов героев.

Фильм был отмечен на XXI Берлинском кинофестивале в 1971 г., он также получил награду Британского киноинститута за лучшую режиссуру.

А в 1992 г. сюжет Достоевского возвращается в российский кинематограф и получает совершенно неожиданную интерпретацию режиссера Л. Квинихидзе. В то время как российский зритель еще переживает впечатление от «Маленькой Веры» (1988 г.) Василия Пичула, Квинихидзе делает фильм «Белые ночи», который может показаться наивным, идеалистическим и даже старомодным, но который так нужен именно на пороге российских девяностых. События фильма переносятся в Петербург начала 90-х годов, в Петербург, который только что перестал называться Ленинградом. Мечтатель по имени Митя, развозит на грузовике хлеб по магазинам ночного Петербурга. Он выбрал такую работу, потому что особенно любит свой город в ночные часы, когда на улицах пусто, и он, в душе романтик, разговаривает с мостами, памятниками. История героини тоже проста и понятна: приехала в Питер поступать в институт, провалилась, теперь живет у тетки. Ее возлюбленный («жилец») — человек деликатный, интеллигентный и очень богатый, род его занятий неизвестен, но легко прогнозируется по

тому, какие у него помощники, как перед ним угодливо ведут себя официанты в роскошном ресторане. «Жулик он, обыкновенный бандит», — импульсивно восклицает Митя, реагируя на историю Насти. Симптоматично, что «жилец» приглашает Настю и ее тетю не в театр (как в повести), не в кино (как, например, у Брессона), а в ресторан, где обе гости не ограничивают себя в употреблении алкоголя: девушка — по неопытности, а тетка — из пристрастия к спиртному.

Л. Квинихидзе показывает в своем фильме два Петербурга: Петербург иллюзорный, миражный (в лучших традициях отечественной художественной классики), существующий в воображении героя, и бандитский Петербург со всей его атрибутикой: обнищание одних и непомерное, непонятого происхождения богатство других, рестораны, ночные клубы с их шумом и мигающим светом, нападение бандитов на героя. Вместе с тем, наблюдая все то новое, что пришло в российскую жизнь, нельзя воспринимать только как фон песни, звучащие в фильме (тексты Леонида Дербенева [1], положенные на музыку М. Дунаевским). Они становятся своеобразным стержнем сюжета. В шумном ночном клубе, где яркие вспышки света выхватывают из темноты возбужденные лица молодых людей, которые пришли сюда расслабиться и ни о чем не думать, как предупреждение звучит призыв остановиться и вовремя соскочить с «вертящегося круга», где

В нас все хорошее давно погоня выпила,
А мы все мчимся, все надеемся — а вдруг?
А этот круг, где нам за счастьем гнаться выпало,
Он все равно последний круг!

И вдруг эта нервно-дрожащая, рваная музыка переходит в органные аккорды — это мы с героем переносимся на ночные улицы города белых ночей, города, где живут прекрасные призраки.

Концовка фильма неожиданна, и в начале 1990-х годов она должна была восприниматься как утопический призыв к спасению. Митя, который только что расстался с Настей и с трудом передвигается, искалеченный в недавнем бандитском нападении, вдруг испытывает настоящее счастье: перед ним мираж. Он видит Петербург прошлого века, с экипажами, мерно прогуливающими по набережным парами и, главное, Настенькой, которая в обли-

ке барышни из XIX века ждет его, именно его, и они встречаются и, счастливые, идут по залитому солнцем Петербургу.

Поэтические тексты Л. Дербенева, написанные для фильма, явно ориентированы на высказывание из прощального письма Настеньки герою: «Это был сон, призрак» [2, с. 201].

Понять непросто здесь,
Кто призраки, кто люди,
В такие ночи,
Ночи бело-голубые.
Тому, что было, снится то,
Что будет, будет.
Тому, что будет, снится то,
Что было, было...

Традиция изображения «призрачного» Петербурга, идущая от Пушкина и Гоголя, получает в фильме Л. Квинихидзе достойное продолжение. Романтическая мечта побеждает уродливость мира. Последние кадры фильма полны надежды, которая создает-ся и благодаря песне «Ночи бело-голубые».

В подворотнях гулких бродят бесы,
И всю стараются они,
Чтоб над миром в сумерках железных
Плыли одинаковые дни.
Для того их круг все уже, уже,
Чтоб среди угрюмых стен
Незаметно мы теряли души,
Забывая, кто мы и зачем.

Пусто в сердце, как в осеннем поле,
Но последний не наступит час.
Милосердный, верю, не позволит
Сделать одинаковыми нас.
Дремлем мы, очерченные в круге,
Но над кругом, раскрывая высь,
Предки нам протягивают руки,
Чтобы мы очнулись и спаслись.

Да, мир не становится лучше, не становится гуманнее. Но чем больше разрыв между культурой и цивилизацией, тем большую ценность приобретают мечтатели, романтики, чудачки, противостоящие торжествующему рационализму жизни. Следовательно, ответ на вопрос о том, что же привлекательно в довольно странном, условном сюжете раннего Достоевского, почему этот сюжет так легко адаптируется к любой реальности и любой эпохе, понятен. Ответ этот — тоска по чему-то неуловимому, нематериализуемому, по идеалу. Достоевскому удалось зафиксировать архетип мечтателя-романтика, внешние обстоятельства для которого не важны (это может быть и Россия XIX века, и послевоенная Италия, и Франция 60-х гг. и постперестроечная Россия), а такому герою — место в любом времени и любом пространстве. Таким образом, разные культуры, ментальности без труда вступают в диалог, когда они находятся в едином аксиологическом пространстве.

Литература

1. Дербенев, Л. Песни из фильмов [Электронный ресурс] / Л. Дербенев — Режим доступа : <http://www.pesni-film.ru/muzyka/nochi-belogolubye-pesnya-iz-filma-belye-nochi-1991-god.html>.
2. Достоевский, Ф. М. Белые ночи / Ф. М. Достоевский // Собрание сочинений : в 15 т. Т. 2. — Л., 1988. — С. 152–202.
3. Дыховичный, И. Смотрите кино / И. Дыховичный // газета «Известия», 30.03.2008.
4. Новая философская энциклопедия : В 4 т. [Электронный ресурс] / под редакцией В. С. Стёпина. — М. : Мысль. — Режим доступа : <http://iph.gas.ru/elib/0958.html>.
5. Проективный философский словарь : Новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. — СПб., 2003.
6. Якобсон, Р. О лингвистических аспектах перевода / Р. Якобсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. — М., 1978. — С. 16–24.

Содержание

А. Н. Андреев (Минск, Белорусский государственный университет) Литература как цивилизационный проект	5
А. Г. Бабаян (Ереван, Российско-Армянский университет) Эстетическая коммуникация как специфический рефлексивный тип «общения искусством»	28
Н. В. Баско (Москва, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова) Фразеологизмы как средство лингвистического обеспечения межкультурной коммуникации ..	38
Е. В. Беспалько (Запорожье, Запорожское музыкальное училище имени П. И. Майбороды) Национальное и универсальное в художественном макрокосме Дугласа Коупленда	44
Л. М. Блинкова, Е. А. Дичковская (Минск, Белорусский государственный университет) Scaffolding Linguistic and Intercultural Goals in EFL with Simplified Novels and their Film Adaptations	51
Е. В. Борисевич (Минск, Белорусский государственный университет) Метатекст в межкультурной коммуникации: к анализу семиотического феномена	56
Н. С. Валанцэвіч (Мінск, Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў) Адлюстраванне нацыянальнай праблематыкі ў тэатральным мастацтве Беларусі сярэдзіны XIX стагоддзя: да праблемы камунікацыі тэатра і публікі	62
С. В. Воробьева (Минск, Белорусский государственный университет) Англицизмы в текстах СМИ на белорусском и русском языках	72
А. Н. Вощинчук (Минск, Институт современных знаний имени А. М. Широкова) Сублимация «девиантности» в художественной культуре XX-XXI вв.	79
В. М. Галай, В. Ю. Рабцэвіч (Мінск, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт), С. А. Хадасевіч (Мінск, Акадэмія кіравання пры Прэзідэнце Рэспублікі Беларусь) Сэнсава-стылістычная афарбоўка германізмаў у вобразных выслоўях беларускіх песняроў	84
П. С. Галушко (Минск, Белорусский государственный университет) Духовно-нравственные уроки грузинской истории в трагедии А. Грифиуса «Екатерина Грузинская»	89
Д. В. Дашкевич (Москва, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова) Характеристика фонетического акцента носителей языков романской и германской групп (на материале русских переднеязычных шумных согласных)	95

Р. А. Дзык (Черновцы, Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича) Персонажный уровень межкультурной коммуникации («Смерть в Византии» Ю. Кристевой)	100
А. О. Долгова (Минск, Белорусский государственный университет) Лингвокультурологические особенности английского юмора и трудности его перевода (на примере шуток и анекдотов)	107
А. В. Дубровский (Минск, Белорусский государственный университет) Современные русские переводы Библии: семантико-стилистический анализ	114
А. В. Духавнева (Новочеркасск, Донской государственный аграрный университет) Народный театр как элемент культурно-образовательного пространства земской России конца XIX — начала XX вв.	122
А. А. Дякина (Елец, Елецкий государственный университет имени И. А. Бунина) Публицистический опыт Ивана Бунина в современных процессах национальной самоидентификации и диалога культур	129
А. С. Жидкова (Минск, Белорусский государственный университет) Аксиологический аспект интермодального образа	137
Е. А. Зачевский (Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого) «Тихая проза» Германа Ленца	143
Ю. У. Зянькевіч (Мінск, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт) Асаблівасці традыцыйнага жаночага вясельнага касцюма на Палессі	151
Ю. П. Иванова (Мінск, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт) Рэцэпцыя паэзіі Г. Гейнэ ў беларускай літаратуры на мяжы XX-XXI ст. (пераклады А. Лойкі)	155
О. М. Карась (Минск, Белорусский государственный университет) Стилизованный диалог: прагматический потенциал диалога в художественном произведении	162
Н. Д. Кищенко (Киев, Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова) Метафорическое отображение концепта Мудрость в англоязычном авторском дискурсе сказки конца XIX — начала XX вв.	168
М. В. Климова (Елец, Елецкий государственный университет имени И. А. Бунина) К вопросу о переходности коннотативно-маркированных антропонимов в системе языка	174
Р. М. Ковалева (Минск, Белорусский государственный университет) Интегративные процессы в системе словесного искусства	183

С. И. Колбышева (Минск, Национальный институт образования РБ) <i>Кинодискурс в современной образовательной среде</i>	191
О. Л. Коренькова (Минск, Белорусский государственный университет) <i>Корейская художественная литература XX-XXI вв.: гендерный аспект</i>	195
П. Б. Котикова (Москва, Московский государственный университет) <i>Образ японца в романе-путешествии И. А. Гончарова</i>	203
Т. Г. Куницкая (Минск, Белорусский государственный университет) <i>Ландшафт Сарматии как хранилище культурно-исторической памяти в поэзии Иоганнеса Бобровского</i>	208
Ю. Ландсбергите (Вильнюс, Институт исследований культуры Литвы) <i>Dialog with R. M. Rilke in creative work by Lithuanian composer Onutė Narbutaitė</i>	215
С. Ю. Лебедев (Минск, Белорусский государственный университет) <i>Сказовая форма повествования как особый тип диалога в художественной литературе</i>	223
М. Л. Лебедева (Минск, Белорусский государственный университет) <i>Психология коммуникации в публицистике и литературе (на примере очерка и рассказа)</i>	235
Ю. А. Лень (Минск, Белорусский государственный университет) <i>Возвращение «Черного квадрата»: апелляция к супрематизму в белорусском авангардном искусстве второй половины 1980-х гг.</i>	245
Ж. В. Леонова (Минск, Белорусский государственный университет культуры и искусств) <i>Влияние музыки на организм человека</i>	253
Н. Е. Лихина (Калининград, Балтийский федеральный университет имени И. Канта) <i>Межкультурная коммуникация в современной русской прозе (роман А. Волоса «Возвращение в Панджруд»)</i>	259
Н. А. Лихманова (Киев, Киевский университет имени Б. Гринченко) <i>Нарративная модель «своего» и «чужого» в прозе Амели Нотомб</i>	266
О. В. Макарова (Москва, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова) <i>К проблеме лексикографии русских культурных кодов</i>	274
В. А. Мальцева (Елец, Елецкий государственный университет имени И. А. Бунина) <i>Народный костюм южнорусских регионов как средство межкультурной коммуникации</i>	278
А. А. Мананкова (Минск, Белорусский государственный университет) <i>Основные топосы Нового Времени в творчестве Э. Марвелла</i> ...	285

Т. Г. Мегрелишвили (Тбилиси, Грузинский технический университет) Художественная концепция национального в творчестве русскоязычных авторов Грузии	293
И. И. Модебадзе (Тбилиси, Институт грузинской литературы имени Шота Руставели) Герменевтическая функция перевода и взаимодействие культур	304
М. Мухелишвили (Тбилиси, Институт грузинской литературы имени Шота Руставели) Comparative-Typological Analysis of the Anti-Heroes of the plays Kvarkvare Tutaberi by Polikarpe Kakabadze and Ubu Roi by Alfred Jarry	312
О. И. Ника (Киев, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко) Межкультурный диалог и коммуникативные ресурсы текста острожского полемиста XVI века	318
Е. А. Овтина (Москва, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова) Редупликация в русском языке: формы и функции	326
Д. О. Половцев (Минск, Белорусский государственный университет) Вильнюс в «Сказках старого Вильнюса» Макса Фрая	331
С. Б. Потемкин (Москва, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова) Корпус фольклорных текстов в аспекте межкультурных коммуникаций (на примере сборника сказок А. Н. Афанасьева)	337
Е. А. Пригодич (Минск, Белорусский государственный университет) Цветовое пространство в контексте диалога национальных культур	348
Е. В. Сеимова (Минск, Белорусский государственный университет) Взаимодействие античного и библейского в «Новых стихотворениях» Р. М. Рильке	353
Е. К. Сельченко (Минск, Белорусский государственный университет) Социокультурный потенциал гностических идей ...	359
Г. В. Синило (Минск, Белорусский государственный университет) Диалог с Библией как фактор новаторских поисков немецкой поэзии XVIII века	367
А. И. Смолик (Минск, Белорусский государственный университет культуры и искусств) Духовное общение как фактор усвоения ценностей культуры личностью	379

М. М. Соколовская (Минск, Белорусская государственная академия музыки) Взаимодействие духовного и материального начал в музыке	385
Р. Н. Спото (Минск, Белорусский государственный университет) Типологические аспекты американского гендера, детства и старости в понимании Дж. Стейнбека	392
Г. А. Ставицкий (Киев, Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова) Преподавание психологии на английском языке как способ расширения межкультурных коммуникаций	398
Т. С. Супранкова (Мінск, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт) Фаўсіяна ў беларускім рамантычным дыскурсе	403
Т. Ф. Сухоцкая (Мінск, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў) Архетыпная аснова беларускай утопіі ..	410
К. В. Тулупова (Минск, Белорусский государственный университет) Отражение немецкого и французского менталитета в сказках о Красной Шапочке братьев Гримм и Шарля Перро	415
О. И. Уланович (Минск, Белорусский государственный университет) Реноминация реалий в процессе лингвокультурной адаптации текста при переводе	421
Н. Ю. Фролова (Минск, Белорусский государственный университет) Социокультурная сущность дизайна	428
Л. П. Фукс-Шаманская (Москва, Государственный университет управления) Образ «Чужого» в творчестве Фридриха Шиллера (на примере стихотворений «Изречение Конфуция»)	432
Н. А. Черкасова (Харьков, Харьковская государственная академия культуры) Современные украинские фильмы в национальном кинопрокате: проблемы «практического сознания»	439
С. А. Чернышова (Киев, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко) Рецепция Востока в английской литературе (на материале творчества В. С. Моэма)	445
І. Л. Шаўлякова-Барзенка (Мінск, Нацыянальны інстытут адукацыі РБ) Аксіясфера беларускай літаратуры XXI стагоддзя: феномен скрыжавання дыялогаў	454
Е. А. Шмык (Минск, Белорусский государственный университет) Рецепция баллады Г. А. Бюргера «Ленора» в творчестве В. А. Жуковского	461
М. Ю. Шода (Мінск, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт) Вобраз роднай краіны ў паэзіі Янкі Купалы і Уільяма Батлера Ейтса	468

А. Я. Эсалнек (Москва, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова) Диалог как форма коммуникации в литературе и науке о литературе	478
А. С. Ярмош (Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет) Модели национальной самоидентичности в культуре и искусстве стран Скандинавии XVIII–XIX столетий	486
И. И. Яценко (Москва, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова) К. Куньята (Венецианский университет «Ка' Фоскари») «Белые ночи» Ф. М. Достоевского как повод к диалогу культур, эпох, жанров	494

Научное издание

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ
В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

Сборник научных статей

В двух частях

Часть 2

Национальные формы художественной культуры
в процессе межкультурного взаимодействия

Ответственный за выпуск *Е. С. Патей*

Корректор *Н. Ф. Харитонова*

Компьютерная верстка *Д. С. Гавинович*

Подписано в печать 08.11.2016. Формат 60x84¹/₁₆.
Бумага офсетная. Печать цифровая. Усл. печ. л. 29,64.

Уч.-изд. л. 27,55. Тираж 80 экз. Заказ 9354.

Издатель и полиграфическое исполнение:

частное производственно-торговое

унитарное предприятие «Колорград».

Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий

№ 1/471 от 23.12.2015.

Пер. Велосипедный, 5-904, 220033, г. Минск,

www.сегмент.бел