

Министерство образования Республики Беларусь  
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»

# МИР В СЛОВЕ. СЛОВО В МИРЕ

*Сборник научных статей*

Гродно  
«ЮрСаПринт»  
2015

УДК 82  
ББК 83.3  
М 63

*Рекомендовано Советом филологического факультета  
ГрГУ им. Я. Купалы.*

**Ответственный редактор:**

*Т. Е. Автухович*, доктор филологических наук, профессор,  
заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы

**Рецензенты:**

*С. Я. Гончарова-Грабовская*, доктор филологических наук, профессор,  
заведующий кафедрой русской литературы БГУ

*А. А. Мурашов*, доктор педагогических наук, профессор,  
профессор кафедры журналистики ГрГУ им. Я. Купалы

М 63 **Мир** в слове. Слово в мире (к 70-летию кафедры русской и зарубежной литературы ГрГУ) / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: Т. Е. Автухович (ответ. ред.) [и др.]. – Гродно : «ЮрСаПринт», 2015. – 300 с.

ISBN 978-985-90412-24-32.

В сборник включены статьи, посвященные судьбе литературы в современном мире. Утверждается значимость авторитетного слова писателя, способность литературы, меняясь вместе с изменяющимся миром, быть фундаментом культуры. Адресуется всем интересующимся актуальными проблемами современной литературоведческой науки.

**УДК 82  
ББК 83.3**

**ISBN 978-985-90412-24-32**

©УО «ГрГУ им. Я.Купалы», 2015

© Оформление.

ООО «ЮрСаПринт», 2015

## СЛОВО О СЛОВЕ И ЕГО СЛУЖИТЕЛЯХ

Слово «служители» в названии вступительной статьи предполагает разговор, по крайней мере, о двух категориях людей. С одной стороны, это авторы работ, собранных в сборнике, – преподаватели, аспиранты, магистранты, студенты, чьи интересы объединяет кафедра русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Кафедра, которая в 2015 году отмечает 70-летний юбилей своей истории. Десять лет назад мы тоже выпустили сборник статей, посвященный знаменательной дате, и приятно осознавать, что за эти годы число любителей и служителей Слова не только не уменьшилось, но и выросло. Кафедра по-прежнему притягивает к себе молодых людей, которые стремятся к диалогу с книгой, с накопленным человечеством духовным наследием, и это внушает надежду на то, что не прервется нить времен, что Слово и дальше, несмотря на кризисы и инновационные сдвиги, будет оставаться основанием человеческой культуры.

За десять лет многое изменилось на кафедре. Большинство авторов первой книги успешно защитили кандидатские диссертации, подумывают о докторских, но главное – продолжают открывать для себя и других неисчерпаемые богатства литературы. К сожалению, нет с нами Игоря Вячеславовича Егорова, трудами и заботами которого кафедра обрела свое место в белорусском литературовед-

ческом пространстве, начав разработку проблем теоретической и исторической поэтики. Ушли на заслуженный отдых Л.И. Мурзич и Л.Н. Гарданова, сменили место работы О.Б. Золотухина и Д.Р. Мышко. Но подрастает смена, и, пережив кризис, кафедра вновь уверенно смотрит в будущее.

Залогом тому поиск новых подходов, расширение спектра исследуемой литературоведческой проблематики. Литературная антропология, повседневность и ее отражение в художественном произведении, поэтика и риторика дискурса (дискурсных формаций), проблема художественного перевода и его места в межкультурной коммуникации, литературная топка и ее использование в СМИ – вот лишь некоторые новые направления исследования, разрабатываемые членами кафедры и ее бывшими и настоящими учениками. За десять лет издано 10 монографий, несколько тематических сборников научных статей, в том числе по материалам конференции «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики» («Чтение: проблемы рецепции и интерпретации», «Антропология литературы», «Антропологические сдвиги переходных эпох и их отражение в литературе»), а также ряд учебных пособий и хрестоматия по курсу «Теория литературы». Большим достижением – свидетельством научного потенциала кафедры стала подготовка и издание комплекса пособий с грифом Министерства образования Республики Беларусь «Мировая детская литература», в который вошли учебник, хрестоматия и практикум с разработками разноуровневой системы вопросов и заданий как для школьников, так и для учащихся педагогических колледжей и студентов педагогических специальностей. По отзывам в прессе, подобный комплекс не имеет аналогов на постсоветском пространстве.

Кафедра продолжает вести активную научно-исследовательскую работу, упрочивает научные связи с другими вузами. Так, несколько последних конференций проводились совместно с Белостокским университетом в два этапа – в Гродно и Белостоке и были посвящены проблемам литературной антропологии, антропологическим сдвигам переход-

ных эпох. В рамках программы «Приглашенный профессор» в университете читали лекции известные ученые В.И. Тюпа, Б.Ф. Егоров, Ю.Б. Орлицкий, И.И. Плеханова, М.В. Строганов, С.П. Лавлинский, В. Супа и другие.

Как и прежде, кафедра проводит литературные вечера, обсуждения театральных спектаклей. В течение ряда лет по инициативе кафедры и при ее непосредственном участии проходит ежегодный конкурс для школьников «Лишь Слову жизнь дана»; совместно с Гродненской епархией и отделом образования Гродненского горисполкома проводятся Коложские образовательные чтения, посвященные духовно-нравственной проблематике. За всем этим стоит видение своего профессионального и, главное, человеческого долга как служения Добру и Красоте через служение Слову.

Однако под словом «служители» в названии статьи, прежде всего, имеются в виду писатели, поэты, переводчики – те, кто своим творчеством умножают сокровища человеческого духа. Основная интенция авторов книги, которая нашла свое выражение и в ее названии «Мир в Слове. Слово в мире», и в содержании самих статей, – высказать свое отношение к «прощанию» с литературой, которое сегодня проходит во многих публикациях под знаком осмысления «опасностей литературоцентризма», утраты литературой на рубеже XX-XXI веков центрального положения в культуре. Да, время, в которое мы живем и когда выходит эта книга, – время нефилологическое, время, когда литература переместилась на периферию культуры. Хотелось бы верить, однако, что утрата ею центрального положения в культуре не означает полного исчезновения. Хотелось бы верить также, что наступление очередного в истории человечества «железного века», который характеризуется жестким экономическим расчетом, циничным диктатом прагматизма во всех сферах жизни и соответственно ее упрощением («культура повседневности!») и – с позиций традиционной культуры – обесмысливанием, все-таки не увенчается «концом истории» и инстинкт обновления и освобождения от культурных запретов будет уравновешен (компенсирован) инстинктом самосохранения человечества, который в первую очередь реали-

зуются в самосохранении культуры и литературы как одной из главных ее составляющих. В противном случае человечество обречено на самоуничтожение.

Наше глубокое убеждение, основанное на знании многовековой истории литературы и культуры, состоит в том, что кризисные явления, проявляющиеся в понижении статуса книги, Слова, необходимо рассматривать как признаки перехода культуры и литературы в новое качество, в новый период своего развития. Как в свое время переход от создания рукописей к книгопечатанию не отменил литературу, а только придал ей новые импульсы для развития, так появление интернета, сетературы расширяет возможности литературного творчества, делая литературу подлинно массовой, демократичной, а контакт между автором и читателями мгновенным и максимально открытым. Нет сомнения в том, что, видоизменившись, пережив в очередной раз в своей истории соблазн простоты и кризис утраты смысла, литература вернется к себе, к своей первооснове – Слову. К Слову ответственному, Слову-поступку, о котором не уставали напоминать писатели и поэты, к Слову, способность которого нести в себе духовный космос завораживала и будет завораживать поколения читателей.

Но самосохранение культуры и человека (человечества) не есть процесс имманентный и самопроизвольный. Это самосохранение обеспечивается и благодаря усилиям гуманитариев, в том числе филологов, которые призваны через толкование текстов способствовать «вочеловечиванию» (А. Блок) «биомассы» (так в самую неантропологическую эпоху в истории именуется человечество!), приобщая читателя к опыту обретения духовного смысла. И если наша книга хотя бы немного приблизит – пусть немногочисленных читателей – к диалогу с литературой и тем самым внесет свой вклад в ее сохранение, авторы будут считать свою задачу выполненной.

*Т.Е. Автухович*

# **ТАИНСТВЕННАЯ СИЛА СЛОВА**

УДК 821.161.3(092) Янка Брыль

*О.Б. Никифорова*

## **ПАТАЕМНАЯ СІЛА СЛОВА (З ТВОРЧАГА ДОСВЕДУ ЯНКІ БРЫЛЯ)**

Рассматривается формирование представлений Янки Брыля о призвании писателя, его ответственное и творческое отношение к слову.

*Ключевые слова:* автор, читатель, творческий опыт, эстетический идеал, лирические записи.

«Даўно і неаднойчы сказана, што кожны пісьменнік, якія ён ні ствараў бы эпапеі, паэмы, драмы, аповяданні, вершы, – усё жыццё піша адну-адзіную кнігу, у якой гаворыць чыгачу сваё, толькі сваё заповітнае слова. Слова Талстога, Байрана, Гётэ, Міцкевіча, Шаўчэнкі, Купалы... Зрэшты, слова не толькі геніяў, не толькі тых, каго і пры жыцці і потым называюць і лічаць вялікімі, выдатнымі, вядомымі... Любой сілы талент мае права на сваё слова, абавязаны, пакліканы сказаць яго, наяўнасцю гэтага слова – толькі аднаму яму належнага – акрэсліваецца значэнне кожнага сапраўднага пісьменніка» («А думаў я...», 1980)[1, с. 533].

Насамрэч, вядома даўно і паўторана на розных ладах неаднойчы, аднак для Я. Брыля гэта былі не проста прыгожыя словы і тым больш не «агульнае месца», а трывалае перакананне, самастойна здабытае ў працяглых твор-

чых пошуках, амаль рэлігія. Сам пісьменнік, праўда, такімі эфектнымі прыпадабненнямі пагарджаў, але ж занатаваў аднойчы прызнанне: «Калі я чытаю добрую кнігу, не пракайце мяне ў гультайстве. Не хочаце прызнаць, што я працую, дык думайце, што я малюся – Слову» («Служэнне», 1952-1975) [2, с. 377].

Напаўжартоўны тон запісу абараняе аўтарскую шчырасць, якая перакульвае агульнапрынятыя ўяўленні. Здаецца, не падлягае сумніву, што «чытаць добрую кнігу» – значыць, перш за ўсё, «культурна бавіць час», як гэта ў савецкія часы гаварылася, а праца пісьменніка – кнігі тыя пісаць. Выходзіць, што ў дадзеным выпадку мастак двойчы падстаўляе сябе пад агонь справядлівай крытыкі. Па-першае, ухільаецца ад сваіх непасрэдных абавязкаў, па-другое – насуперак годнасці савецкага чалавека называе гэта малітвай. Да таго ж у спалучэнні «малюся Слову» пры жаданні можна прасачыць і хрысціянскую алюзію. Аднак Я. Брыль тут нібыта знарок пацвельваецца з падобных афіцыйна ўхваляемых клішэ, ён упэўнены: стасункі з творам слоўнага мастацтва значныя не менш за малітву, бо і адно, і другое – віды духоўнай дзейнасці асобы, якая можа выступаць пры гэтым хоць у якасці творцы, хоць чытача, паколькі апошні заўсёды ў той ці іншай ступені сутворца аўтара.

Такім чынам, пісанне і чытанне – два галоўных, непарыўна знітаных складніка пісьменніцкай працы. Гэтая думка таксама стала вынікам асабістага досведу Я. Брыля, бо творчасць яго, можна сказаць, непасрэдна вырастала з дзіцячага ды юначага чытання, з «захаплення словам вялікіх» («Свае старонкі», 1983) [3, с. 303], якое да канца дзён заставалася для майстра крыніцаю радасці і натхнення: «Добрыя кнігі добра чытаць яшчэ і таму, што тады свежа і плённа думаецца пра сваё» («Служэнне», 1952-1975) [2, с. 354].

Над кнігамі прыходзілі таксама думкі «пра галоўнае», што датычыцца вечных, экзістэнцыяльных пытанняў, і Я. Брыль уважліва занатоўваў іх, каб падзяліцца, перадаць далей: «...Дзіўна ды цьмяна думалася над Мантэнем пра тое, як чалавецтва жыве ў слове сваіх лепшых сыноў, якія нібы свядома перадаюць адзін аднаму агеньчыкі несмяротнасці,

што і мала, і больш пажыўшы як быццам не паміраюць яны – для тых, што былі пераднамі, што будуць пасля нас» («Заўсёды слова», 1960-1992) [4, с. 380]. Сапраўды, калі мастацкае слова падтрымлівае веру людзей у вечнасць жыцця, то як жа яму не маліцца? І формула неўміручасці выглядае зусім проста: «Гэта ўсё-такі надзейнае, гэта застанецца, – словы, абзацы, старонкі. Добра зроблення, умацавання разумным сэрцам, якое іх само перажыло, адчула. Каб адчувалі, перажывалі і іншыя» («Свае старонкі», 1982) [3, с. 275]. Важнай, нават выратавальнай для чалавека Я. Брыль лічыў гэтую «повязь са светам народнага і агульналюдскага слова. У захапленні словам іншых акумуляруючы і сябе, у сабе абуджаючы творчую сілу» («Дзевяноста сёмы») [5, с. 57-58]. Ва ўсякім разе, ў ягоным жыцці было менавіта так. Ужо ў маленстве ён востра перажываў настойлівую патрэбу, нават «*тугу па кнізе*» (падкрэслена аўтарам. – В.Н.); («Свае старонкі», 1981) [3, с. 249], а потым «у раннім юнацтве – і неаднойчы – даходзіў да адчування, што калі не стану пісьменнікам, дык мне наогул няма ў жыцці – страшэннае **няма!** – анічога...» (падкрэслена аўтарам. – В.Н.); («Вячэрняе», 1985-1992) [6, с. 198].

Такім чынам у сялянскага хлопца сфарміравалася ўсведамленне ўласнага сэнсу жыцця як служэння словам. Захапленне творамі прызнаных майстроў на самай справе «абудзіла» ў ім «творчую сілу», жаданне яе выпрабаваць і ўдасканалваць. Намаганні маладога талента прынеслі багаты плён, але не дазволілі супакоіцца на дасягнутым. Так, у 1996 г., гэта значыць праз 60 год пасля сваіх першых бясспрэчных мастацкіх поспехаў, Я. Брыль запісаў: «Сёння ўжо ў мяне пісьменніцкага звання не адбярэш, што зроблена мною – зроблена. А толькі вось зноў я жыва адчуў той балючы страх, які наведваў мяне ў самым пачатку юнацтва, – страх, што без літаратуры, без майго ў ёй удзелу, я – **нішто**...» (падкрэслена аўтарам. – В.Н.) Чаму ж мне і сёння стала так горка і страшна, як быццам зноў у мяне анічога няма, нават надзеі, як ў пачатку?...» («Дзевяноста шосты») [5, с. 29-30].

Тлумачэння гэтаму, верагодна, трэба шукаць у індывідуальных рысах асобы Я. Брыля, прыгадаўшы яго высокую патрабавальнасць, прынцыповасць, надзвычай

акуратныя, адказныя адносіны да ўсяго, што тычыцца пісьменніцкай працы (уключаючы захаванне лістоў ды чарнавікоў), а таксама схільнасць да самакрытычнай рэфлексіі. Магчыма, варта ўлічыць тут і галоўную асаблівасць нацыянальнага характару, акрэсленую ў рамане «Птушкі і гнёзды» (1942-44, 1962-64) як «...беларуская <...> сціпласць, што <...> перахлэствае з дабрачыннасці ў недахоп» [7, с. 338]. Але ж нельга пакінуць па-за ўвагай і ўплыў прыкладу «лепшых сыноў чалавецтва» – майстроў класічнай літаратуры.

Жыццёва неабходны досвед акумуляіраваўся ды асэнсоўваўся ў брылёўскіх запісах.

«У прадмове да “Чалавечай камедыі” Бальзака знайшоў словы, якія самі папрасіліся ў блакнот:

“Малое количество произведений питает большое самолюбие, большая работа внушает скромность”.

Так і хочацца падкрэсліць, каб памятаць заўсёды» («Свае старонкі», 1951) [2, с. 391].

Памятаў. І не даваў сабе забыцца пра сваю адказнасць перад агульнай справай: «Трэба ўмець радавацца чужому поспеху. Думаючы пра поспех роднай літаратуры. Трэба не ўмець, а ўвесь час вучыцца гэтай радасці, змагаючыся з зайздрасцю старэйшага. І тады толькі возьмеш хоць тое, што можаш узяць з самога сябе, і аддасі яго другім» («Свае старонкі», 1982) [3, с. 275]. Вучыўся. А ў настаўнікі жыцця абраў сабе яшчэ ў раннім юнацтве самога Л.Талстога. Вось яшчэ адкуль тыя найвышэйшыя крытэрыі ацэнкі слова пісьменніка, а таксама неспакой, заўсёднае імкненне да новага.

«Талстой – вялікі для нас, а для самога сябе, каб жыць, працаваць па-сапраўдному, яму неабходна была сціпласць – перадумова хады наперад (падкрэслена аўтарам. – В.Н.). Каб ён так думаў пра сваю веліч сам, як думаем пра гэта мы – што было б?..» («Свае старонкі» – 1972) [2, с. 493].

Прыклад любімага настаўніка дапамагаў трымацца высокай прынцыповасці ў адносінах да ўсяго, звязанага з літаратурнымі клопатамі: «Яшчэ і яшчэ вучуся мудрасці шанаваць нашага брата не па афіцыйнай гучнасці імя,

пазнаваць, знаходзіць у кожным штосьці цікавае, патрэбнае, значнае для **справы, якой мы служым**, кожны па меры сіл.

Сумна толькі ад бяздарнасці актыўнай, нахабнай, якую не вельмі, не надоўга збянтэжыш праўдай вострай крытыкі. <...>

Жорсткасць? Талстой быў у такіх выпадках жорсткі. Права на гэта даюць **святгя адносіны да справы**, чысціня тваіх рук і пакут» (падкрэслена мною. – В.Н.) («Свае старонкі», 1969) [2, с. 466-467]. А яшчэ і смеласць, з якой самыя суровыя патрабаванні Я. Брыль, зноў жа па-талстоўску, звяртаў да сябе. І гэта сябе апраўдвала. Асабліва на мяжы 1950-1960-х гг., калі мастак, які, здавалася, так удала пераадолеў сваё «заходнебеларускае самавуцтва», упісаўся ў савецкую рэчаіснасць і літаратурны працэс, стаў лаўрэтам сталінскай прэміі, раптам зразумеў, што за пасляваенны час ім, магчыма, страчана больш, чым набыта, «і цяпер трэба назад адвучвацца. Мала таго – шкадаваць трэба горка, колькі дарма напсаваў і дзён, і паперы!..» («Свае старонкі», 1961) [2, с. 428].

Я. Брыль не шукаў апраўданняў – шукаў выйсця:

«Ехаў і я па гразі мінулага, вёз свой цяжкі і нечага варты груз і пырскаў з-пад колаў “публіцыстыкай”, за якую цяпер сорамна. Як жа хацелася б не паўтараць такога!.. » («Свае старонкі», 1961) [2, с. 425].

«Публіцыстыкай» пісьменнік называў «жаданне падагнаць жыццё пад газетную праўду» [6, с. 55], адпавядаць «патрэбам дня» нават за кошт здрабнення зместу. Так надоўга дайсці і да поўнай «непатрэбшчыны» (брылёўскае слоўца), згубіць сябе, здрадзіць свайму, толькі свайму Слову:

«Горка, балюча, глыбока і шчыра адчуў учора, што мне ўжо сорок чатыры, а я яшчэ не напісаў «Вайны і міру»... <...> Зноў адчуваю, што мне – апроч усяго іншага – неабходна адысціся ад свайго асяроддзя, палячыцца зямлёю, адпачыць ад дробненькага, шкоднага і неадчэпнага, як кароста, тузання нерваў, стаць вышэй, стаць самім сабою» («Свае старонкі», 1961) [2, с. 426].

Дарэчы, захапленне стыхіяй прыроды і народнага жыцця як натуральным асяроддзем, найбольш спрыяльным для творчасці, у Я. Брыля таксама ішло не толькі ад яго

сялянскіх каранёў, але і ад класічнай традыцыі, ад таго ж Л. Талстога:

«Нехта пісаў пра тое, як ён працаваў над «Войной и миром»: зранку сядзеў у лесе на пяньку і доўга думаў.

Адтуль яно, слова яго – ад прыроды, ад самога жыцця» («Свае старонкі», 1980) [3, с. 217].

І выйсце было знойдзена. Вынікам пераацэнкі каштоўнасцей, праведзенай у канцы 50-х – пачатку 60-х гадоў, сталі такія этапныя дасягненні Я. Брыля, як лірычны раман «Птушкі і гнёзды», новыя лірычныя апавяданні і аповесці, а галоўнае – мініяцюры і серыі нататак. Усё гэта пашырыла мастацкі дыяпазон не толькі аўтара, але і айчынай літаратуры.

Праўда, непазбежна ўзніклі і новыя праблемы. Калі раней, у больш небяспечныя часы, крытыкі з падазронасцю прыглядаліся да Брылёвай лірычнай прозы і імкнуліся нейтралізаваць яе гуманістычны ўплыў на чытача абвінавачваннямі ў суб'ектыўызме ды сентыментальнасці, то зараз яе паспрабавалі паблажліва звесці да «прозы ўспамінальнай» («Свае старонкі», 1981) [3, с. 250]. Маўляў, аўтар злоўжывае аўтабіяграфічнасцю, а запісы – гэта ўвогуле не зусім мастацкая творчасць... Але ж нездарма раіў «Талстой: «прожил жизнь – расскажи» і другое: «и у малых писателей бывают вещи значительные» (штосьці так). Не ад старасці, не ад слабасці, не ад няздзейсненых надзей, а ад сапраўднай сталасці думаецца пра тое, што літаратуру робяць не толькі вялікія, што найбольш трывалае шчасце – у сумленным выконванні абавязку» («Свае старонкі», 1980) [3, с. 234]. Як бачым, маральна-эстэтычныя арыенціры, апірышча для пераадолення ўласных ваганняў Я. Брыль таксама ўмеў знайсці ў пісьменнікаў-класікаў.

Падкрэслім, што беларускі выхаванец Л. Талстога заўсёды лічыў: галоўнае – каб слова не разыходзілася са справай. Таму для Я. Брыля ў фундаментальны комплекс пісьменніцкага абавязку разам з пісаннем ды чытаннем уваходзілі таксама рэдактарская, крытычная і перакладчыцкая дзейнасць, супрацоўніцтва з рэдакцыямі часопісаў, выдавецтвамі, архівамі, падрыхтоўка да друку

літаратурнай спадчыны калег, ажыццяўленне міжнародных праектаў, паездкі, нарады з пісьменнікамі, ліставанне, сустрэчы з чытачамі. Абмежаваная самазадаволенасць і цынічны меркантылізм выклікалі ў яго рашучае асуджэнне:

«Ёсць і такія таварышы па пярэ, што гадамі не паварушаць пальцам для грамадскай справы. Нічым ён не абурыцца, нікога не падтрымае, ні за кога не заступіцца. Сядзіць і напіхае аркушамі свой эпічны сяннік» («Служэнне», 1952-1975) [2, с. 367].

«"Калі ёсць людзі, якія за гэта плацяць, дык чаму ж не павінна быць людзей, якія возьмуць гэтую плату?.."

Так разважае сёння, на жаль, яшчэ не адзін "літаратар"» («Служэнне», 1952-1975) [2, с. 380].

Не менш істотным кампанентам брылёўскага эстэтычнага ідэалу было гарманічнае адзінства праўды і характа. Тут нават найдаражэйшаму сябру можна было запырэчыць:

«У сваім добрым заключным слове Танк-юбіляр сказаў, што за шмат гадоў літаратурнай працы ён зразумеў найлепш адно: застаецца не тое, што напісана прыгожа, а што праўдзіва.

А каб адно з другім? Як у Чэхава, у Талстога, у іншых такіх? Гаварыў жа ён, Леў Мікалаевіч, адзін з найбольшых праўдалюбаў, што "не даром она – забота о форме"»! («Свае старонкі», 1982) [3, с. 274].

«Захапленне словам вялікіх» часта наводзіла Я. Брыля на роздум аб прыродзе пісьменніцкага майстэрства:

«"Чеховская обезоруживающая простота".

Гэта ўчора як быццам само выскачыла, калі мы гаварылі з Н. пра веліч любімых – Талстога, Дастаеўскага і, цераз «великолепного» Буніна, дайшлі да непараўнанага Чэхава.

"Обезоруживающая" – таму, што прастата гэтая так шчасліва нас панявольвае» («Свае старонкі», 1982) [3, с. 274].

Няволя тая сапраўды шчаслівая, бо ў ёй не губляеш сябе, наадварот – узбагачаешся новымі ідэямі, асацыяцыямі, адкрываеш новы для сябе позірк на нешта, здавалася б, прывычнае. І не толькі ў мастацкім свеце А. Чэхава.

«Глядзелі з сынамі алімпіяду, і цяжкаатлеты напамнілі нам гогалеўскае акрэсленне Сабакевіча: “средней величины медведь”. Уся справа ў гэтай “средней величине” – у гэтай няўлоўнай дакладнасці майстэрства, амаль таямнічай, неразгаданай, а такой прывабнай, “заразительной”, жывучай <...>». («Свае старонкі», 1972) [2, с. 493].

Брылёвы блакноты поўняцца назіраннямі над выдатнымі мастацкімі рашэннямі самых розных майстроў слова. Рабілася гэта і «дзеля сапраўднай радасці», і дзеля папаўнення ўласнага досведу, і дзеля сумоўя са сваім чытачом, а яшчэ выкарыстоўвалася як адзін са сродкаў самааналізу, кантролю за асабістым духоўным развіццём.

«Уняць старую ведьму!» – сказаў Пугачев. Тут маладой казак удариў яе саблей па галаве, і яна, обливаючыся крывёю, упала на ступенькі крыльца».

У чым таямніцы, у чым законы майстэрства? Чаму казак *малады*? (падкрэслена аўтарам. – В.Н.)

Але адно бяспрэчна: калі б яе, старую жанчыну, ударыў не малады – было б значна слабей. Можна, і не запамнілася б так – з маленства. Бо і цытую па памяці («Служэнне», 1952-1975) [2, с. 353].

Цяжка сказаць, што тут адыгрывае больш істотную ролю – магутная выразнасць пушкінскага апавядання – знешне стрыманага, амаль нейтральнага – альбо зайздросная здольнасць аўтара нататкі з такой шлённай уважлівасцю засяродзіцца на адным – такім звычайным – слове і зразуменьце яго незаменнасць на сваім месцы, багацце звязанага з ім падтэксту.

Такім чынам, ад назіранняў за словам пісьменніка ў пашыраным, ледзь не анталагічным сэнсе (творчасць, місія) мы незаўважна перайшлі да простага, непасрэднага сэнсу гэтага паняцця. І відавочна, што разуменне яго Я. Брылём зусім не зводзілася да высновы аб «матэрыяле» ў руках майстра. Зноў жа не без уплыву сусветнай класікі ён быў перакананы ў тым, што слова – не толькі сродак, але і высокая мэта літаратурнай дзейнасці. І дзеля такога адзіна неабходнага слова не бывае многа ні пошукаў, ні намаганняў, ні пакутаў. Зрэшты, і заштампаваны выраз «пакуты слова»

выклікаў у пісьменніка слухнае пярэчанне: «У паняцце гэтае трэба ўключыць іменна тыя пакуты, калі мне хочацца працаваць, а я не магу. Бо якія ж гэтыя пакуты, калі працуеш?» («Служэнне», 1952-1975) [2, с. 347].

Не пакуты, а прыгажосць, веліч і шчасце – такія асацыяцыі намоцна звязаліся ў Я. Брыля з успрыманнем слоўнага мастацтва і непасрэдна слова ад самага золку жыцця. Ён часта пісаў пра гэта, бо, ведаць, адчуваў унутраную неабходнасць прасачыць вытокі таго вялікага шчасця, узнавіць яго перажыванне, як, напрыклад, у наступным лірычным запісе, змешчаным у падборцы з характэрнай назваю «Вячэрняе» (1985-1992):

«Як маці сеяла муку, а мне, малому, прыгаворвалася: “Пакі, пакі, пакі!” – калі яна паляпвала далоньмі па абручы сіта. Я ўжо чуў гэтае “пакі” з малітваў у царкве і ў маміных дома і ведаў, мусіць, што гэта – “яшчэ”.

Потым яна ад «пакі, пакі» пераходзіла да “сею, сею, сею!”, хутка-хуценька сеяла на стол духмяную муку.

А мне было так добра ад гэтай светлай, хлебнай музыкі» [6, с. 198].

Аўтар тут нічога не аналізуе, не тлумачыць, але ж ён так гаворыць пра сваё дзіцячае праажыванне, што чытач сам пачынае адчуваць, як слова таямніча нараджаецца «ад зямлі, ад працы, ад жыцця». Звычайны побытавы гук (паляпванне далоньмі па абручы сіта) сам сабою ператвараецца ў музыку, дзякуючы рытмічнай і тонавай выразнасці, набывае сэнсавую падтрымку ў дзіцячым чаканні цяпла і хлеба *надзённага* ды незаўважна пачынае выгаворвацца як слова. Гэта сапраўдны чуд пераўтварэння, і слова, якое вылучае ў стуку хлопчык, не з паўсядзённага ўжытку, а з патаемнага свету малітвы. Сэнс яго малы, «мусіць, ведаў», але ж у дадзеным выпадку важны быў нават не сэнс, а напаягадкавае гучанне царкоўнаславянства і яшчэ – святло хрысціянскай культуры, духоўнасці, што працінае яго знутры і нагадвае пра вечнасць. Па-сапраўднаму ўсвядоміць усё гэта Я. Брыль мог ужо на «вячэрнім» этапе жыцця, калі і рабіўся запіс. Дзіця ж толькі падсвядома, але беспамылкова адчувала сваю лучнасць са светам як у яго праявічна-звычайных, так і ў паэтычна-таемных праявах, і добра яму было.

Такім чынам, можна зразумець паходжанне аднаго з галоўных эстэтычных прынцыпаў Я. Брыля, згодна з якім адзіна плённай глебай для мастацтва слова з яго праўдай і хараствам можа быць шчырая жыццёвая натуральнасць. Адпаведна асновай своеасаблівага брылёўскага таленту бачыцца выключная здольнасць канкрэтна-пачуццёвага ўспрымання свету «на смак, як у галоднага, на дотык, як у сляпога, на зрок, як у азоранага ўпершыню» («Дзве з легенды», 1982) [3, с. 171]; здольнасць, якая, дарэчы, распаўсюджвалася і на стаўленне да твораў мастацтва, і на чуйнасць да слова таксама.

«Музыка слова. Для мяне ў маленстве гэта было так хвалюча, так прыгожа: “Гогенцалерны! Бялуджыстан! Перекати-поле!..” А баец-акружэнец, цыбаты хлопец з Валагодчыны, у сорок першым годзе, прывыкаючы ў вёсцы да беларускай мовы, са смакам паўтараў: “Панцак! Ланцу! Абцэнгі!”» («Свае старонкі», 1982) [3, с. 285].

«Экзатычныя» словы зачароўвалі, клікалі ў падарожжы, якія Я. Брыль, дарэчы, вельмі любіў, а навокал лашчыла слых “роднае слова – гэта былі не толькі любімыя паэты, гэта было само жыццё, з яго раллэй і хлебам, з яго задушэўнымі песнямі і невыказным навакольным хараствам”» («Думы ў дарозе», 1962, 1967) [1, с. 249-250]. Сярод найбліжэйшых да будучага пісьменніка былі людзі, якія валодалі гэтым словам, без перабольшвання, творча. З іх асабліва вылучаўся матчын малодшы брат Навум – “таленавіта ахвочы, вясёлы апавядальнік, нястомны словатворца, дабрадушны, шчыры чалавек. Мама маёй і дзядзьку Навуму Іванавічу я многа абавязаны як літаратар, – багаццю іхняй мовы, незаменна ды невычэрпна шчодрым сваёй жыццядайнай роднасцю”, – прызнаваўся Я. Брыль у эсе «Мой радавод» (2005, 2006) [8, с. 93].

Усвядоміўшы, што сэнс яго жыцця сканцэнтраваны ў творчасці, Я. Брыль у 1930-х гг. пачаў рыхтавацца да свайго служэння: запісы пачутага і ўбачанага (спачатку як збіранне матэрыялу для будучых больш буйных рэчаў), пераклады (як вучоба ў сталых майстроў і разам з тым крок да самастойнай літаратурнай дзейнасці), першыя вершы, натхнёныя прыкладам у тым ліку і слаўтага земляка –

А. Міцкевіча. Прычым паказальна, што, выпрабоўваючы свае здольнасці на трох мовах адразу, юнак у рэшце рэшт зрабіў выбар на карысць не мацнейшых, удасканаленых магутнымі літаратурнымі традыцыямі рускай ці польскай, а роднай, беларускай, дакладней – мясцовай, наваградскай мовы, упэўніўшыся, што тут ягоная па-сапраўднаму плённая ніва. Праўда, ад мясцовых моўных асаблівасцей яму давлялося вызваляцца пры дапамозе больш дасведчаных літаратараў, рыхтуючы ў 1945-46 гг. да друку першы зборнік аповяданняў. «Не магу сказаць, што ад Крапівы, Лужаніна, Таўлая ішло якое-небудзь свядомае псаванне, – рабілася “сёе-тое” на агульна-літаратурны лад дзеля таго, “каб прайшло”; было таксама нямала добрага ў той вучобе, і я нашу ў душы ўдзячнасць да некаторых старэйшых таварышаў.

Аднак ёсць тут і сваё **аднак** – у пільнай вучобе былі і страты мясцовага каларыту ў маёй мове» [6, с. 205-206], – узгадваў са шкадаваннем Я. Брыль у адной з нататак «Вячэрняга». Але ж ён пагадзіўся тады. І не толькі з-за жадання хутчэй убачыць сваю першую кнігу. У свядомасці маладога пісьменніка ўжо ўмацоўвалася думка, якую ён з пераканаўчай дакладнасцю ды вобразнасцю выказа значна пазней:

«Нам трэба літаратурная мова. Як у рускіх – “великий, могучий, правдивый и свободный русский язык!” Пішам. Хто адкуль сюды, у цэнтр нашай зямлі, прыйшоў, прынёс сваю мову, мову родных мясцін. Куды і цяпер ён часта вяртаецца, да мовы *свайёй*, у прозе – па добрым прыкладзе Івана Мележа (падкрэслена аўтарам. – В.Н.). Узбагачайма яе, нашу літаратурную мову, голлем, лісцем, кветкамі, пладамі, насеннем мясцовых гаворак, але ж памятайма, дбайма і пра ствол, і пра карэнне вялікага дрэва нашай роднай літаратурнай мовы» («Свае старонкі», 1983) [3, с.291].

Да каго звернуты гэты заклік? Толькі да таварышаў па пярэ? – Да ўсіх. Таму што захаванне і развіццё роднай мовы – усенародная справа; «таму што толькі так, толькі кожны ад свайго, ад сыноўняй любасці, ад мудрай пашаны да свае крыніцы, да свайго карэння па-сапраўднаму выход-

зязь да ўсіх людзей» («Свае старонкі», 1983) [3, с. 295]. І Я. Брыль шчодро адкрываў скарбы сваіх назіранняў і роздуму чытачам, каб засяродзіць іх увагу і разам з імі заглыбіцца ў таямніцу красы і сілы слова. Вось тут яму найлепшым чынам прыдаліся запісы – ужо не як літаратурныя нарыхтоўкі, а як самадастаковы жанр – аператыўны, кампактны, выразна-ёмісты.

У некалькіх радках лірычнай нататкі можа змясціцца філалагічнае міні-даследаванне:

«Успомнілася слова **выскрабак** і той маленькі боханчык з рэшткі цеста ў дзяжы, гарачы і духмяны падарунак малому ад маці, і тое яшчэ значэнне слова пра найменшага ў сям'і, любімага мамай ці не найбольш з усіх народжаных ёю, бо апошненькага ў шчасці і пакутах мацярынства.

А **выскрабак** наш – **колобок** па-руску, **chlebek** па-польску, яшчэ раз **колобок**, па-украінску, – гэта так казачна-хораша, з невычэрпнай паэзіі маленства (падкрэслена аўтарам. – В.Н.)» («Дзевяноста сёмы») [5, с. 50].

Альбо маленькае эсэ з роздумам аб сіле мастацкага вобраза, якую шматразова памнажаюць арганічная сувязь з жывой натуральнасцю навакольнага свету і шчырасць аўтарскага пачуцця:

«Уранні ішлі мы ўдвух па цудоўнай лясной дарозе, дзе так многа снегу – і на зямлі, і на дрэвах, – і я спыніў таварыша, каб паказаць яму адну прыгожую з'яву.

Над комінам шэрай хаты, што прымасцілася на ўзлеску, бруіўся дымок.

Каторы ўжо раз прыгадаўся мне “Дым” Канапніцкай. Дымок над убогім жыллём жанчыны, кволы – “як подых старых грудзей, што дасталі яго з агню”.

Вось што такое дэталі! » («Служэнне», 1952-1975) [2, с. 353-354].

Імгненнае азарэнне:

«Днямі, як толькі прачнуўся, так і выскачыла ў памяці маміна: “На пахілае дрэва і козы скачуць”. Як у народным мудрасць спалучаецца з вобразнасцю» («Дзевяноста дзевяты») [5, с. 131].

А то і сцэнка-замалёўка:

«Дай, бэцю, сена ахапчык. На адну пугу, – просіць цыган.

А потым пугу тую як вышмаргне з-пад пахі – цэлую капу завяжа.

Слова тоіць вялікую сілу» («Служэнне», 1952-1975) [2, с. 358].

Увага чытача рухаецца тут ад адной нечаканасці да другой. Першая – амаль анекдатычная: ахапчык сена ператвараецца ў капу. Але асабліва ўражае наступная нечаканасць: выяўляецца, што аўтар бачыць у гэтым эпізодзе найперш не прыклад славутай цыганскай вынаходлівасці, а вялікую сілу слова, якая можа нават так здзіўляюча, амаль чароўна матэрыялізавацца.

Што ж, уяўленне аб магічным патэнцыяле слова ідзе здаўна. Праўда, Я. Брыль – чалавек, да містыкі не схільны, аднак некалькі разоў у розны час ён запісваў дзіўнае прызнанне, накіраванае: «Не так шукаю патрэбнага слова, як яно само ідзе да мяне з запасу напрацаванага за гады шукання і знаходжання, ідзе, як быццам хтосьці шчыра паслужлівы шэпча мне з-за патыліцы: трэба вось так. І я бяру яго, найбольш патрэбнае слова ў любай, неабходнай паслухмянасці» («Дзевяноста сёмы») [5, с. 57].

«Само выскачыла», «нехта шэпча» – хіба не містыка? Не – аптымальнае спалучэнне таленту і прафесіяналізму, якое сам пісьменнік лічыў ці не галоўным сваім набыткам: «...я тым часам ведаю, які гэты складаны, пакутлівы, радасны шлях, – шлях ад скрытай задумы, праз хаатычныя чарнавікі, праз рукапісы з бясконцамі праўкамі, выкрэсліваннямі, ўстаўкамі, праз сваё і чужое, такое і... ох, не такое часамі рэдагаванне, праз брудныя карэктурныя гранкі – да чысценькай, акуратнай друкаванай старонкі!..

Прафесійны сакрэт. Адна з не вельмі ўжо і многіх радасцей нашай працы» («Служэнне», 1952-1975) [2, с. 354-355].

Талент, памножаны на прафесіяналізм, і трапяткія адносіны да пісьменніцкага абавязку ён з задавальненнем адзначаў і вельмі цаніў у іншых майстроў, калі, напрыклад, аналізаваў першы зборнік А. Кудраўца, звяртаючы ўвагу на «мастацкія залацінкі, тыя дробязі, якія здорава, часамі

нават вырашальна працуюць на красу і значнасць цэлага» («Пра здзіўленне і зайздрасць» – 1968) [1, с. 367]; альбо калі прыгадваў, як Д. Кавалёў перакладаў Мележаў «Подых навальніцы», «і на такім вялікім, нялёгкім полі дастойна сьшліся два сапраўдныя мастакі, абодва да болю патрабавальныя, разумна ўпартыя на сваім» («Хоць і не ўсё...», 1979) [1, с. 492]; ці ўсхвалявана занатоўваў сваё ўражанне ад «Гісторыі беларускай літаратуры» М. Гарэцкага:

«“Рукі, пісаўшыя “Вянок”, саішчаніліся навекі”, – кажа гісторык літаратуры. Таму і чытаецца. <...> Так трэба пісаць гісторыю роднай літаратуры (падкрэслена аўтарам. – В.Н.)» («Хлеб надзённы», 1984-1986) [9, с. 194].

На схіле дзён Я. Брылю давялося адчуць пэўны дысананс паміж уласнымі – класічнымі – творчымі прынцыпамі і навакольнай рэчаіснасцю, якая, паводле трапнай заўвагі М. Кундэры, «сопровождается головокружительным упрощением всего» [10, с. 30]. Як павінен быў паставіцца да гэтага майстар, перакананы ў тым, што сапраўднае мастацтва не спрашчае складанае (далёка гэта ад «чеховской обезоруживающей простоты»!), а раскрывае глыбіню і складанасць у самых простых рэчах?

Постмадэрнісцкая «гульня з класікай» Я. Брыля не паяшала. Прынамсі, «сучка з дурной клічкай “Карэнін” («Залетась» – 2004) [8, с. 15] у Кундэравай «Невыносимой лёгкости бытия» стала для яго, чытача з 80-гадовым стажам, не «залацінкай мастацкасці», а, здаецца, апошняя кропля, што перапоўніла келіх цяжкіх і шчэрых. Заканамерную адчужанасць выклікала ў яго таксама агрэсіўная камерцыялізацыя мастацтва, не малітоўнае, а спажывецкае стаўленне да Слова. Асабліва было шкада, што пад гэты ўплыў трапляюць юныя: «Маладзенькая паэтка (прозвішча не запомнілася), у якое бяруць ці не першае ў жыцці інтэрв’ю, з птушынай упэўненасцю ў шчэбеце заяўляе, што цяпер, маўляў, у літаратуры найважней – **рэкляма!** Націскам на апошнім слове выразна прыглушваецца, проста здымаецца значэнне слова іншага – талант.

Добра, што хоць затоенай самарэкламы ў дзяўчачці менш, чым бывае, дый нярэдка, у некаторых старэйшых» («Летась», 2005) [8, с. 68]. Падкрэсленае аўтарам слова – у

яго найноўшым гучанні, – быццам лямпачка індыхатара, сігналізуе аб небяспецы: блытаюцца каштоўнасці сапраўдныя і ўяўныя, імкненне да «архісучаснасці» нявечыць і засмечвае мову. Я. Брыль з трывогай адзначаў, як словы спустошваюцца, таннеюць, а значыць – губляюць сваю сілу, без якое ні чалавек, ні чалавечнасць існаваць не могуць. Узяць хоць бы «ўвесь набор эпітэтаў, якімі кішыць сённяшняя літаратурная паказуха, дзе і абстрактныя геніі, і па-савецку народныя, і па постсавецку культавыя, і на польскі лад слыжныя ды выбітныя, і ад нашай правінцыйнасці эпахальныя ды сусветныя, нават «нобелёскія», і па-біблейску апосталы ды прарокі... І яшчэ ж не ўсё ў пераліку!..

А яно ж, калі зусім цвяроза, дык аднаго **пісьменнік**, як азначэння прафесіі ці прызвання, трэба яшчэ заслужыць. А ў нас «пісьменнік» кожны той, хто што-небудзь як-небудзь напіша.

А тады ўжо ідуць эпітэты» («Залетась», 2004) [8, с. 29-30].

Занепакоенасць аўтара можна зразумець. Аблегчаная гульня словамі зусім не бяскрыўдная: яна падрывае давер, спрыяе распаўсюджванню цынiзму. Аднак, верны ісціне, Я. Брыль адкідвае слоўнае шалупінне ды рашуча размяжоўвае паняцці **пісьменнік** і «пісьменнік», вяртаючы ім іх сапраўдны сэнс. Нельга не падкрэсліць, як у кантэксце дадзенай лірычнай нататкі адно і тое ж слова, ўжытае двойчы, але па-рознаму аформленае графічна, утварае антанімічную (!) пару. І ніякіх дадатковых каментараў не трэба. Сапраўды, слова тоіць вялікую сілу.

І ўсё ж якую пазіцыю заняць майстру? Прыстасоўвацца? «...Здзек пустапарожнасці цярэць» (У. Шэкспір у перакладзе У. Дубоўкі)? Альбо сысці з аднойчы абранага шляху, задаволіўшыся тым, што зроблена? Ніводны з гэтых варыянтаў не быў для Я. Брыля прыдатным. Нездарма яго калісьці моцна ўразіла і таксама засталося ў блакноце выслоўе А. Блока: «У поэта нет карьеры – у него есть судьба». Таму беларускі мастак працягваў рабіць сваё:

«“Пісаць для вечнасці” – гэта не з думкай пра вечнасць твайго слова, а з належнай настройкай на тое, што па сапраўдному жывое і застаецца жыццём.

І няма чаго кпіць з тых, хто ў гэтым паслядоўныя, не мітусяцца» («Дзевяноста дзевяты») [5, с. 133].

Вырашаць, як заўсёды, будзе час, але думаецца, што сваё месца па-над ягонай хуткаплыннасцю кнігі і досвед Я. Брыля ўжо занялі.

### Спіс літаратуры

1. Брыль Янка. Збор твораў: у 5 т. / Я. Брыль. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1979-1981. – Т. 4: Дарожныя нататкі. Артыкулы, эсэ, партрэты. – 1981. – 541 с.
2. Брыль Янка. Збор твораў: у 5 т. / Я. Брыль. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1979-1981. – Т. 5: Лірычныя запісы і мініяцюры. – 1981. – 591 с.
3. Брыль Янка. Сёння і памяць: апавяданні, мініяцюры, эсэ / Я. Брыль. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1985. – 317 с.
4. Брыль Янка. Запаветнае: выбраныя творы / Я. Брыль. – Мінск: Беллітфонд, 1999. – 448 с.
5. Брыль Янка. З людзьмі і сам-насам: запісы, мініяцюры, эсэ / Я. Брыль. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2003. – 334 с.
6. Брыль Янка. Вячэрняе: лірычныя запісы і мініяцюры / Я. Брыль. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1994. – 350 с.
7. Брыль Янка. Збор твораў: у 5 т. / Я. Брыль. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1979-1981. – Т. 3: «Птушкі і гнёзды», раман. «Граніца», раздзелы з рамана. Нарысы. – 1980. – 528 с.
8. Брыль Янка. Парастак: запісы і эсэ / Я. Брыль. – Мінск: Про Хрысто. – 2006. – 104 с.
9. Брыль Янка. На сцэжцы – дзеці: апавяданні, мініяцюры, эсэ / Я. Брыль. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1988. – 207 с.
10. Кундера, М. Искусство романа / М. Кундера. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 192 с.

The article deals with the formation of Yanka Bryl's ideas about the mission of the writer, his responsible and creative attitude to the word.

**Keywords:** author, reader, creative experience, aesthetic ideal, lyrical notes.

## **«ПОЭЗИЯ КАК ФОРМА СОПРОТИВЛЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ»**

Рассматривается вопрос о противоречиях в системе эстетических представлений И. Бродского о поэзии и ее роли в обществе. Констатируется, что противоречия были обусловлены противоречивым статусом поэта, его положением между культурами (восточной и западной) и временами (уходящей в прошлое, но еще живой в памяти эпохой литературоцентризма и наступающей эпохой безсловесности). Развивая идеи неоплатонизма, настаивая на определяющей роли поэзии в интеллектуальном, духовном и нравственном развитии общества, Бродский апеллирует к авторитарным методам внедрения литературы, модифицируя положения утопической концепции просветителей.

*Ключевые слова:* литературоцентризм, постмодернизм, неоплатонизм, утопия, Просвещение.

Слова, вынесенные в заглавие статьи, принадлежат самому Бродскому – так называется его эссе, которое он написал в качестве предисловия к сборнику стихов Томаса Венцловы. В полной мере они могут быть отнесены к самому автору эссе, формулируя его представление о назначении поэзии, характеризую модель мироотношения и определяя противоречия эстетической мысли.

Наверное, никто из известных писателей и поэтов так много и часто не высказывался о великой миссии поэзии, как Иосиф Бродский. В многочисленных интервью, статьях, эссе он не устал развивать свои любимые идеи, которые сегодня сформировали вполне устойчивое и, безусловно, упрощенное представление – на уровне стереотипа – о сущности эстетики Бродского, о его взглядах на роль поэта и поэзии в жизни общества. Это представление можно свести к нескольким тезисам, которые находят подтверждение в афористически ярких формулах Бродского: через поэта говорит язык; поэзия – антропологическая цель развития человека и человечества как биологического вида; эстетика – мать этики; пренебрежение к поэзии влечет за собой катастрофические последствия – деградацию человечества, конец культуры; долг и прямая обязанность правительства каждой страны – препятствовать этим негативным тенденциям, обеспечивая повсеместное присутствие поэтических сборников и антологий.

Системность эстетических воззрений Бродского очевидна, равно как очевидна его едва ли не фанатичная приверженность своим идеям, обеспечивающая их убедительность для читателя. Однако системность концепции почти всегда сопряжена с ее внутренней противоречивостью и потому игнорированием причинно-следственных связей в высказывании, а проповедническая интенция нередко скрывает неуверенность говорящего в своих словах. Сам Бродский писал о том, что «при всей своей красоте четкая концепция всегда означает сужение смысла, отсечение всяческой бахромы. Между тем бахрома-то как раз и важнее всего в мире феноменов, ибо она способна переплетаться» [1, с. 710]. Противоречивость концепции Бродского была обусловлена совокупностью объективных и субъективных факторов. Давление внешних обстоятельств, свидетельствующих о наступлении эпохи «конца культуры» (литературы, искусства), в случае Бродского усугублялось его внутренне противоречивым статусом – статусом человека «между»: между культурами (восточной и западной), между временами (уходящей в прошлое, но еще живой в памяти эпохой лите-

ратуроцентризма и наступающей эпохой без-словесности). Состояние культуры *fin de siècle* и постепенное осознание несоответствия убеждений и реальности обусловили «собственные апории и парадоксы» эстетики Бродского, которые, согласно деконструктивистскому принципу (как напоминает Й. Херлт [2, с. 19]), присущи каждому, особенно системному и тем более утопическому по своей сути, высказыванию. Противоречия эстетической программы Бродского и станут предметом обсуждения в данной статье; в силу ограниченности объема рассмотрим только один аспект этой большой и многоплановой темы.

Это вопрос о сущности поэзии и ее роли в культуре и жизни общества. Наиболее отчетливо позицию по этому вопросу Бродский сформулировал в знаменитой лекции, прочитанной в Библиотеке Конгресса США в октябре 1991 г., а также в Нобелевской лекции. Придавая огромное значение литературе в целом, Бродский утверждал, что именно поэзия представляет собой «самую высшую форму высказывания в любой культуре» [3, с. 154]. Такое суждение вытекало из нескольких взаимосвязанных посылок. С одной стороны, дар речи – единственное, «что отличает нас от животных», поэтому развитие речи (языка) есть развитие «эволюционного потенциала» человека / человечества, и в этом отношении «поэзия – не развлечение и в определенном смысле даже не искусство, но наша антропологическая, генетическая цель, эволюционный и лингвистический путеводитель» [3, с. 154]. Искусство «антропологично, ибо изменяет самую природу человека» [4, с. 255]. Таким образом, утверждается онтологическая (наравне с языком) сущность поэзии. С другой стороны, поэзия – «колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения» [5, с. 255], «наиболее эффективная форма душевного ускорения. На крохотном пространстве настоящее стихотворение преодолевает колоссальное душевное расстояние и к своему концу предлагает вам благую весть или откровение», что обусловлено ее способностью совмещать / использовать рациональный и интуитивный путь познания [3, с. 154]. Еще более отчетливо эта мысль сформулирована в интервью Дж. Буттафаве:

«Есть знание рациональное, знание интуитивное и то знание, которое Библия именует откровением. Поэзия находится где-то на полпути между интуицией и откровением. В университете молодое поколение сталкивается лишь с одним типом знания – с рациональным, которым реальность не исчерпывается. <...> Тогда изучение поэзии становится просто необходимым» [6, с. 297]. В данном случае декларируется гносеологическая (познавательная) и частично аксиологическая функции поэзии.

Эти утверждения восходят к идеям неоплатонизма в их интерпретации романтиками, а вслед за ними теоретиками модернизма, для которых бесспорным является признание, во-первых, приоритета идеального над материальным, во-вторых, наличия трансцендентного начала, познание которого с помощью и посредством искусства и является целью человеческого сообщества. На этих посылах основывается имплицитная интенция Бродского – его апелляция к присущему каждому, как он полагает, отдельному человеку альтруистическому стремлению к совершенству, а также упование на подразумеваемую в каждом человеке склонность к авторефлексии над целями и результатами интеллектуальной и духовной деятельности. Эксплицитно выражено аналогичное убеждение Бродского в том, что эстетическое чувство присуще каждому человеку изначально («В антропологическом смысле <...> человек является существом эстетическим прежде, чем этическим» [5, с. 246]), более того, в эстетическом и интеллектуальном плане все люди равны от природы (своеобразная модификация просветительской декларации естественного равенства людей). Отсюда следует подразумеваемый вывод: поскольку развитие цивилизации, считает Бродский, все больше будет способствовать востребованности и реализации креативного (творческого) начала в человеке, его способности к диалогу равных сознаний, постольку каждый человек в отдельности и человеческое сообщество в целом должно озаботиться культивированием чувства красоты, воспитанием эстетического отношения к миру. Данный вывод апеллирует к прагматике, к здравому смыслу. При этом, если объектом воздействия и аппеля-

ции должны быть как отдельный человек, так и общество в целом, то имплицитно подразумевается и необходимость некоей высшей (коллективной) инстанции, которая должна отвечать за интеллектуальное, духовное и эстетическое состояние человечества и его отдельных представителей и предпринимать шаги по его совершенствованию для создания «просвещенной демократии» [3, с. 153] (еще один рефлекс просветительской утопии).

Смысловые лакуны и натяжки в этом построении очевидны. Первая и наиболее заметная – представление Бродского о человеке. Можно предположить, что Бродский проецирует себя, свои качества, на других людей, обращаясь к человеку как существу интеллектуальному, духовному, граждански состоятельному и ответственному, то есть имея в виду, прежде всего, представителей элиты и выводя за скобки человека массового, в сознании которого доминируют повседневные житейские заботы о хлебе насущном. Это своеобразный «духовный экстремизм», по точному определению К. Верхейла [7, с. 146], потенциальными культурными аналогами которого в ближайшей истории может быть высокомерное отношение романтиков к ограниченной толпе («черни») и изоляционистская программа модернистов по отношению к массовому человеку – «грядущему хаму». В отличие от модернистов и их предшественников – романтиков, Бродскому не свойственны высокомерие и изоляционизм, напротив, его интенция – расширить сферу влияния поэзии, искусства в целом на всех людей без исключения – определяется чувством ответственности за судьбу культуры, которую он считает залогом будущего для всего человечества. В конечном итоге, как бы странно это ни прозвучало в применении к Бродскому, который всегда настаивал на своем статусе «частного человека», далекого от политики, – чувством гражданской ответственности.

Именно к чувству гражданской ответственности современников обращены его строки: «<...> литература – единственная форма нравственного страхования, которая есть у общества; <...> литература есть величайший – безусловно, более великий, чем любое вероучение, – учитель челове-

ской тонкости и, вмешиваясь в естественное существование литературы и мешая людям постигать ее уроки, общество снижает свой потенциал, замедляет свое развитие и в конечном счете, возможно, подвергает опасности свое собственное устройство» [8, с. 803]. Однако существует ли такое общество и в какой мере свойственна гражданская ответственность государству, которое делает все, чтобы атомизировать общество, разобщить людей, сделать их безразличными к судьбе страны? Соответствуют ли такому высокому призванию искусство второй половины XX века и его создатели, когда культура, по словам Д. Бетеа, «тщательно и последовательно “демократизируется”», то есть опускается до уровня массового потребителя? Наконец, способна ли на такое чувство ответственности большая часть населения, которая предпочитает развлекательную бульварную литературу классике или не читает вовсе? И кто виноват в таком пренебрежении к поэзии – публика, делающая выбор в соответствии со своими вкусами и потребностями, или государство, руководствующееся прежде всего задачей сохранения своей власти и экономическими интересами? На эти вопросы Бродский не отвечает, даже не ставит их, ограничиваясь императивами, предписаниями государству, искусству, читателю. Д. Бетеа утверждает: «Бродский был уникален, потому что настаивал на том, что искусство (или стоящая за ним божественная воля) элитарно в плане стремления к качеству, но демократично в плане того, кто “уполномочен” осуществить это стремление» [9, с. 304]. Между тем в попытке совместить несовместимое – изначально элитарное явление (поэзию) и демократического читателя – также содержится зерно противоречия.

Бродский осознает это противоречие, отмечая, что в действительности искусство является привилегией ограниченного числа людей, и это положение он считает «нездоровым и угрожающим» [5, с. 249], «опасным тупоумием» [3, с. 152]. Он отмечает, что во все времена число читателей поэзии было невелико, но во второй половине XX века сложилась ситуация, когда круг читателей ограничен «людьми с университетским образованием» [3, с. 152], когда «прене-

брежение к книгам, их нечтение» [5, с. 819] становится определяющей характеристикой культуры. Последствия такой ситуации, предупреждает Бродский, могут быть катастрофичны: косноязычие политиков, «безъязыкость» и едва ли не «мычание» «молчаливого большинства», которое легко становится добычей безответственных идеологических манипуляций, как итог – «видеотизм» масс как потенциальный предел деградации общества и уничтожение народа под флагом очередной политической утопии. Такой прогноз Бродский делает, основываясь на трагическом опыте России, в которой литература «оказалась прерогативой меньшинства: знаменитой русской интеллигенции» [5, с. 819]; опасность повторения этого опыта он видит в США, где духовный уровень общества, как ему представляется, сходен с ситуацией в России в XIX веке. За скобками остается вопрос о том, способна ли эта угроза напугать государство, располагающее множеством рычагов подавления политических конфликтов, и вопрос о корректности угрозы как аргумента.

Натяжка, очевидно, заключается и в акцентировании литературы как единственного способа нравственного воздействия на сограждан, в то время как человеческое сообщество располагает множеством таких способов. «Человек есть то, что он читает», – заметил Бродский в эссе «Поклониться тени» [10, с. 743]. Литература формирует высоконравственного человека, она направлена «против черствости человеческого сердца» [3, с. 156] – таково искреннее убеждение поэта. Вспоминая уроки трагической истории XX века, он настаивает на том, что чтение литературы – произведений Диккенса, Стендаля, Достоевского, Флобера, Бальзака, Мелвилла является «надежным противоядием» от «попыток тотального, массового подхода к решению проблем человеческого существования», поэтому, подчеркивает Бродский, «для человека, начитавшегося Диккенса, выстрелить в себе подобного во имя какой бы то ни было идеи затруднительней, чем для человека, Диккенса не читавшего» [5, с. 819-820]. Логическим завершением этой цепочки умозаключений, основанных на безусловной вере в катарсическую

мощь искусства, становится знаменитый афоризм Бродского: «Эстетика – мать этики» [3, с. 154] (в другой формулировке – «эстетика выше этики»). Афоризм, актуализирующий давнюю эстетическую традицию, восходящую к Платону, романтической эстетике и т.д. Й. Херльт назвал этот афоризм «аморальным по сути» [2, с. 22].

Потому что и это построение Бродского вызывает ряд вопросов. Прежде всего, это вопрос о том, что литература не ограничивается произведениями названных Бродским авторов, в ней классика соседствует с массовой литературой, этическая сосоательность которой часто проблематична. Другими словами, нравственный потенциал литературы отнюдь не един и не однороден. Однако в практическом аспекте такое различие неизбежно актуализирует вопрос о регулировании чтения, что, во-первых, сразу ограничивает рамки свободы личности, вводя тот самый «массовый, тотальный подход», против которого выступает Бродский, во-вторых, проблематизирует вопрос о принципах отбора и доверии к его результатам. За рамками рассуждения остается и такой аспект, как субъективность восприятия текста и множественность тех выводов, которые этот текст порождает в зависимости от эстетического уровня и идеологических установок («предмнений») реципиента. Хотя в «Нобелевской лекции» Бродский разводит образованность и способность читать и понимать литературу, однако оставляет открытым вопрос об условиях «правильного» восприятия ее нравственных уроков, считая, очевидно, его априорным. Наконец, история XX века (и не только) знает множество примеров того, как ценители музыки и поэзии уничтожали «себе подобных» именно потому, что не считали их подобными себе, что ставит под сомнение об однозначном нравственном воздействии литературы и искусства на человека.

Литературоцентристская по своей сути позиция Бродского формировалась под воздействием восточноевропейской традиции, усвоившей византийское, точнее - библейское, представление о том, что фундаментом человеческой культуры является Слово. Именно в этом культурном ареале мог родиться знаменитый тезис почитаемого Брод-

ским Достоевского: «Красота спасет мир». В западном ареале взгляды Бродского представлялись анахроничными. Об этом писал Дж. Смит: «Именно его вера в превосходство поэзии над другими искусствами и Поэта над другими художниками поразила западный литературный мир. На Западе эти взгляды получили смертельный удар во время Первой Мировой войны и были добиты доказательством тщеты, абсурдности и безответственности искусства в целом, которое в связи с трагедией Холокоста лучше других сформулировал У.Х. Оден. Бродский, когда мы его встретили, продолжал проповедовать и провозглашать неистребимую веру в Слово» [11, с. 15]. Еще более определенно, хотя и с других позиций, реакцию западных интеллектуалов на идеи Бродского (прежде всего в связи с его Нобелевской лекцией) объяснил Л. Лосев, говоря о том, что на Западе «концепция литературы как инструмента нравственного прогресса» в эпоху постмодернизма считалась уже «если не реакционной, то устарелой и наивной», поскольку в обществе циркулировали идеи «смерти автора» и «бесконечной многозначности любого текста» [4, с. 256]. К. Верхейл обращает внимание на прямолинейность православного понимания христианства, которое усвоил и развивал Бродский: «если Бог есть Слово, то в каждом человеческом слове есть хотя бы зачаток Божественного. Со свойственным ему духовным экстремизмом Бродский идет по этому пути до конца, настаивая на формуле <...> о божественности или даже надбожественности языка и не различая при этом Божественный и человеческий логос. Сознание неизбежной греховности всякого словоупотребления и, тем более, всякого писательства, которое в русской литературной традиции мы находим, например, у Ахматовой, у Блока, у позднего Тютчева и, конечно, главным образом у позднего Гоголя, Бродскому как будто чуждо» [7, с. 146-147]. Игнорирование внешних контекстов («мира феноменов») и сакрализация любого произнесенного слова в свою очередь проблематизирует претензию Бродского на возвращение литературы в центр культуры.

Как уже было сказано, эстетика и взгляды Бродского противоречивы во многом благодаря его позиции между

культурами и эпохами. Оказавшись на Западе, Бродский, часто не осознавая этого, продолжал оставаться человеком восточной (советского извода) культуры, ментальные установки которой были сильнее идеологических расхождений с ней. Его восприятие Америки из Советского Союза было идеализированным, поэтому реальная Америка поразила его духом прагматизма, приоритетом экономической выгоды, засильем массовой культуры, громадным разрывом между духовным уровнем интеллектуалов, в частности американской поэзии, и примитивностью интересов большинства. Невостребованность духовных сокровищ американской поэзии в Америке поразила Бродского, который с энтузиазмом начал выполнять по существу миссионерскую функцию, обращая Новый свет в истинную, как он считал веру, восстанавливая в общественном сознании статус высокой поэзии и литературы в целом.

Прежде всего, эта авторитарная по сути установка проявилась в его практике преподавания литературы в американских учебных заведениях, когда Бродский уже на первом занятии предлагал студентам составленный им список текстов для обязательного чтения, в который входили не только литературные, но и философские произведения. Этот список, во-первых, отражал собственные литературные и философские предпочтения Бродского, хотя и малую (если судить по интервью поэта) их часть, во-вторых, совпадал «с кругом чтения каждого интеллигента-гуманитария его поколения: программа филологического факультета плюс самостоятельные чтения по философии и из литературы двадцатого столетия» [4, с. 203]. Комментируя этот список, Л. Лосев пишет о том, что он вступал в противоречие с практикой американского образования, нацеленного, скорее, на развитие самостоятельного критического мышления и практическое использование полученных навыков интерпретации, а не на формирование культурного и литературного кругозора, тем не менее, «как ни странно, находились американские студенты, которые справлялись с таким списком, и в своем классе Бродский имел дело не только с малокультурными недорослями» [4, с. 203].

Безусловно, ментальное несовпадение с американским культурным контекстом проявлялось и в ностальгических воспоминаниях о своем поколении, которое в условиях советской системы именно благодаря самостоятельному чтению и самообразованию сохраняло нравственные ориентиры. В эссе «Меньше единицы» Бродский писал: «По своей этике это поколение оказалось одним из самых книжных в истории России – и слава Богу. Приятельство могло кончиться из-за того, что кто-то предпочел Хемингуэя Фолкнеру; для нас Центральным Комитетом была иерархия в литературном пантеоне. Начиналось это как накопление знаний, но превратилось в самое важное знание, ради которого можно пожертвовать всем. Книги стали первой и единственной реальностью, сама же реальность представлялась бардаком и абракадаброй. При сравнении с другими, мы явно вели вымышленную или выморочную жизнь. Но если подумать, существование, игнорирующее нормы, провозглашенные в литературе, второсортно и не стоит трудов. Так мы думали, и я думаю, мы были правы» [1, с. 708]. Этот во многом идеализированный портрет возникает, с одной стороны, благодаря ностальгическому контексту мемуарного эссе, с другой стороны, в результате экстраполяции облика достаточно узкого круга творческой молодежи Ленинграда 1960-х годов на все поколение в целом. В нем есть своя правда, но эта правда неполная, что во многом определяется публицистическим заданием эссе: поэзия, литература, искусство, наставляет Бродский, формируют личность, способную противостоять реальности, одержать моральную победу в борьбе с государственной машиной.

Надо полагать, что за годы жизни на Западе контраст между этим, хотя и идеализированным, но в чем-то существенно верным, воспоминанием о примате духовной жизни в России и приземленной, прагматичной Америкой, в которой принципы демократии выразились в том числе и в торжестве массовости, усредненности, только усиливался, приводя Бродского к ощущению грядущего конца культуры. Конечно, этот контраст не был единственной причиной, обуславливавшим такое ощущение, но и отрицать

его значение невозможно. Свою задачу Бродский видел в том, чтобы противостоять уничтожению культуры, нивелированию личности. Формулируя программу возвращения литературы, прежде всего поэзии, в повседневную жизнь современников, он проявляет немислимую авторитарность, немногим отличающуюся от печально знаменитого лозунга утопистов всех времен «Железной рукой приведем человечество к счастью», и противоречивую по сути аргументацию.

Однако вопрос заключался еще и в том, кто и как может осуществить эту масштабную программу одухотворения человека (народа). И тут очевидно следующее, наиболее драматичное противоречие в умозрительных построениях Бродского. Опыт советского государства, «вездесущая длань» которого «сокрушила лучших и низвела оставшихся до абсолютной посредственности» [12, с. 758], в результате чего «меньше чем за пятьдесят лет литература скатилась от Достоевского до Бубеннова, Павленко и им подобных» [12, с. 758], показывал, что уповать на власть невозможно, даже если это демократическая власть, а не тирания. Иллюзии относительно безусловных преимуществ американской демократии в ее отношении к культуре тоже постепенно рассеивались.

Поэтому противоречащим всей утопической концепции Бродского, хотя объяснимым и внутренне целесообразным с точки зрения мотивации, выглядит, прежде всего, его тезис о том, что «поэзия, ее сочинение или чтение, – разъединяющее искусство» [3, с. 151]. В «Нобелевской лекции» Бродский говорил: «Если искусство чему-то и учит (и художника – в первую голову), то именно частности человеческого существования. <...> оно вольно или невольно поощряет в человеке именно его ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности – превращая его из общественного животного в личность» [5, с. 242], спасая от участи «жертвы истории» [5, с. 244]. Искусство интимно по определению, оно предполагает индивидуальный контакт (диалог) поэта с читателем и потому мало ориентировано на совместное восприятие и переживание толпой, а значит, искусство

элитарно. В последнем своем качестве оно предполагает духовный рост читателя, его если не конгениальность художнику, то общий культурный кругозор. Именно поэтому, констатирует Бродский, с одной стороны, аудитория почитателей поэзии никогда не была многочисленной, «не превышала одного процента от всего населения» [3, с. 151], с другой стороны, никогда не почиталась властью, «ревниителями всеобщего блага, повелителями масс» [5, с. 242-243], предпочитавшими иметь дело с толпой, с «ноликами», а не с личностями.

Тем не менее, Бродский утверждает, что именно усилиями государственных структур (правительства) поэзия должна стать доступной всем и каждому. Мы еще вернемся к впечатляющей программе реализации этого проекта, которую нарисовал и даже начал реализовывать Бродский, но здесь предложим два комментария. С одной стороны, понятна не артикулированная, но вполне прозрачная мотивация этой утопии: чтение поэзии, разъединяя, превращает «толпу» в людей, формирует личностное начало в каждом отдельном человеке. Бродский, который всегда выступал против любых форм нивелирования личности, против стадного мышления и поведения, уповал на возвышающую и одухотворяющую силу поэзии. Сугубо частный человек, как он себя позиционировал, проявлял последовательную активность, доводя свою общественно значимую позицию до людей, которые, как он считал, могли быть заинтересованы в духовном росте общества. При этом, повторю, он словно не замечает, что превращение стадного человека в личность изначально противоречит интересам власти, которой легче манипулировать толпой, и апеллирует к немислимому у власти альтруизму, который чреват для нее самоуничтожением. Это противоречие он снимает, руководствуясь опять-таки идеалистической моделью: осознавая иллюзорность идеи «превращения государства в библиотеку», Бродский, тем не менее, доводит свою мысль до логического конца, делая типично просветительское умозаключение, что самым надежным критерием при выборах власти может быть читательский опыт претендента на

вхождение в число вершителей судеб (модификация просветительской идеи просвещенного абсолютизма), так как обычное образование не гарантирует воспитания души, которое для Бродского выше развития интеллекта и в первую очередь необходимо политику.

С другой стороны, либерал, убежденный сторонник свободы совести (выбора) и противник тирании, Бродский неожиданно констатирует, что имевший место в прошлом союз «цитаделей власти и цитаделей культуры» – на каких бы прагматических основаниях в виде поиска поэтами покровительства и «менее серой» аудитории он ни основывался – имел свои плодотворные результаты для поэзии, искусства в целом, в то время как «демократия, власть народа» поставила саму необходимость поэзии под сомнение. Из этого обстоятельства он делает отнюдь не демократичный, авторитарный вывод: книги (поэтические сборники) должны быть по существу навязаны читателю, который может и должен получить к ней свободный доступ. Он разворачивает утопическую маркетинговую программу: дешевые поэтические сборники должны продаваться в супермаркетах, на бензоколонках, книжные магазины должны быть не только в университетах, но и на заводских проходных; «книги должны приходиться к каждому крыльцу, как электричество, как молоко в Англии, наподобие коммунальных удобств, а цена должна быть минимальной. И в любом случае стихи должны продаваться в аптеках <...>. И уж конечно, антология американской поэзии должна лежать в тумбочке каждого гостиничного номера рядом с Библией» [3, с. 153], и даже обосновывает не только гуманитарную («<...> распространение поэзии нельзя измерить рыночным спросом <...>. Ибо в делах культуры не спрос рождает предложение, а наоборот» [3, с. 152]), но и экономическую ее целесообразность – выпуск большими тиражами дешевых поэтических сборников будет рентабельным.

Нельзя не увидеть в этой впечатляющей программе модификацию советской модели, для которой был характерен приоритет политики и идеологии (в случае Бродского – духовности) над экономической целесообразностью. Бо-

лее ранний вариант реализации подобной утопии был выдвинут эпохой Просвещения. Слова Бродского тогда для прагматичной Америки, а сегодня – и для постсоветского пространства звучат как вызов здравому (экономическому) смыслу, как анахронизм. Даже интеллектуалы, уже (на удивление быстро) смирившиеся с утратой литературоцентристской и приходом новой – информационной – эпохи, не всегда способны увидеть прогностическое и предупреждающее значение этой программы. Хотя силами энтузиастов и друзей Бродского эта программа была частично реализована в Америке и даже имела успех, тем не менее, голос «одинокого странника» не был услышан теми, кому адресован. Возможно, потому, что противостояние прагматической реальности с позиций гуманитарного сознания редко бывает результативным уже при жизни того, кто выбирает путь противостояния. Снова процитируем Дж. Смита: «Угасание этой веры (в литературу и возможность возвращения ее центрального положения в культуре. – Т.А.) было самым важным и наиболее душераздирающим, даже трагичным обстоятельством последнего десятилетия его жизни» [11, с. 15].

Однако означает ли это безусловное и окончательное поражение Поэта и Поэзии в битве со временем? И в чем в таком случае состоит смысл и цель данной статьи – только в выявлении противоречий сознания и констатации утопичности концепции и программы ее реализации? Безусловно, нет. В качестве ответа на первый вопрос процитируем слова И.И. Плехановой, которая, анализируя «метафизическую мистику» Бродского, пишет: «Если поэзия выражает антропологическое призвание, то сознание поэта – выразитель воли к метафизическому осмыслению мира, ему надлежит и выполнить миссию, и осознать причины несоответствия. Это уже внутренний диалог – не распад целостности, но ощущение в себе разнонаправленных тенденций – движение к исполнению предназначения и сопротивление самой природы, отзывающейся на зов трансцендентального» [13, с. 288]. Надо полагать, что свою миссию посредника в диалоге косной действительности и Непознаваемого Брод-

ский выполнил. Противоречия его сознания и эстетической программы, о которых шла речь выше, – важные вехи узкого пути между крайностями прагматического скепсиса, диктуемого новой эпохой, и гуманистического идеализма, завещанного эпохой ушедшей. Пути, который должно пройти тем, кто пришел после Поэта.

### Список литературы

1. Бродский, И. Меньше единицы / И. Бродский // Бродский, И. Малое собрание сочинений / И. Бродский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – С. 691 – 711.
2. Херльт, Й. «В ожидании варваров»: Бродский и границы эстетики / Й. Херльт // Иосиф Бродский: Проблемы поэтики: сб. науч. трудов и матер. / ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артемова. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 18 – 33.
3. Бродский, И. Нескромное предложение / И. Бродский // Знамя. – 1999. – № 9. – С. 151-156.
4. Лосев, Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии / Лев Лосев. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 447 с. (Жизнь замечательных людей).
5. Бродский, И. Нобелевская лекция / И. Бродский // Бродский, И. Поклониться тени/ И. Бродский. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – С. 240 – 255.
6. Бродский, И. Идеальный собеседник поэту – не человек, а ангел: интервью Дж. Буттафаве / И. Бродский // Иосиф Бродский: Книга интервью. – М.: Захаров, 2005. – С. 285 – 297.
7. Верхейл, К. Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским / К. Верхейл. – СПб.: Symposium, 2014. – 304 с.
8. Бродский, И. Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного ретро / И. Бродский // Бродский И. Малое собрание сочинений. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – С. 802 – 812.
9. Полухина, В. Интервью с Д. Бетеа / В. Полухина // Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников (2006-2009) / В. Полухина. – СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2010. – С. 291-305.
10. Бродский, И. Поклониться тени / И. Бродский // Бродский, И. Малое собрание сочинений / И. Бродский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – С. 737-756.
11. Смит, Дж. Иосиф Бродский: взгляд иностранного современника // Иосиф Бродский: Проблемы поэтики: сб. науч. трудов и матер. / ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артемова. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 7 – 17.

12. Бродский, И. Катастрофы в воздухе / И. Бродский // Бродский, И. Малое собрание сочинений / И. Бродский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – С. 757 – 784.
13. Плеханова, И.И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Под знаком бесконечности: эстетика метафизической свободы против трагической реальности / И.И. Плеханова. -- Ч. II. – Иркутск: изд-во Иркутского ун-та, 2001. – 302 с.

The question of the contradictions in the system of Brodsky's aesthetic ideas about poetry and its role in the society has been examined. It has been stated that the contradictions were due to the inconsistent status of the poet, his position between the cultures (east and west) and the times (the era of literature, dating back to the past, but still alive in the memory, and the era of no-literature). Developing the ideas of neo-Platonism, insisting on the decisive role of poetry in the intellectual, spiritual and moral development of the society, Brodsky appeals to the authoritarian methods of the implementation literature, modifying the position of the utopian concept of the Enlightenment.

**Keywords:** literature as a center of culture, postmodernism, neo-Platonism, Utopia, Enlightenment

УДК 821.161.3 (092 А. Гарун)

*Е.В. Локтевич*

## **ОБРАЗ АВТОРА КАК ЖЕРТВА ЦЕНЗУРЫ: ФЕНОМЕН ИДЕЙНО-СУБЪЕКТНОЙ ПОГРАНИЧНОСТИ В ЛИРИКЕ А. ГАРУНА**

В статье анализируется своеобразие субъектной организации лирики Алесь Гаруна, выявляются причины ее индивидуализации в идейно-эстетическом контексте белорусской литературы начала XX в. Демонстрируется влияние религиозно-философских воззрений поэта на формирование образа автора. Исследуются причины двойственности субъектов сознания в поэзии А. Гаруна через определение в его лирике принципов функционирования феномена идейно-субъектной пограничности.

*Ключевые слова:* Алесь Гарун, белорусская лирика начала XX в., лирика, лирический герой, образ автора, субъектная организация.

В сфере исследований субъектной организации лирики, принципов построения коммуникативной стратегии автор понимается как смысло- и идейнообразующий центр, по отношению к которому распределяются – иерархично или неиерархично – первичные и вторичные субъекты и объекты сознания и речи. Однако диалогичность поэзии, как известно, определяется не только внутритекстовыми отношениями разных сознаний. Не менее важна и другая сторона

коммуникативного строя лирики – взаимодействие автора, текста и читателя, а также заданные «"правила" общения – условия кодирования знаков отправителем и расшифровки получателем» [1, с. 3].

Степень понимания информации, которая содержится в закодированных знаках, зависит от способности читателя воспринять посыл автора, что может произойти, по мнению М.В. Битоковой, только «при условии владения поэтом и адресатом общей языковой картиной мира» [2, с. 6]. Г.Г. Москальчук справедливо полагает, что «механизм согласования, гармонизации, попутной коррекции читательского восприятия текста встроен автором в произведение не только на логико-семантическом уровне, но и на структурном» [3, с. 234]. Исследователь видит возможным наличие в структуре поэтического текста определенной программы, которая способна регулировать читательское восприятие. На существование двух уровней информации в лирике указывает и С.Р. Абрамов: «поэтическая, как и сакральная, информация измеряется степенью ее противоположенности иной информации (исходной, прямо означенной, служащей фоном), содержащейся в тексте» [4, с. 7].

Интересным с точки зрения семантической двойственности авторского коммуникативного посыла нам представляется анализ белорусской лирики начала XX в. и, в частности, поэзии Алеся Гаруна. Уже на уровне восприятия читателем личности и творчества поэта выделяются два плана, не способные объяснить наличие друг друга: так, по наблюдениям В.В. Рагойши, в литературной традиции 20-х гг. лирика А. Гаруна «успрымалася як класічная, узорная» [5, с. 5], а сегодня является одной из «найменш вивучаных і асэнсаваных навукай з'яў літаратурнага працэсу ў Беларусі пачатку XX ст.» [5, с. 1]. На протяжении шести десятилетий имя этого поэта находилось под запретом. Объяснение этому находим у В. Казбурука: «Праследавала яго і царскае самаўладства (маючы для гэтага дастаткова падстаў) і тупое ідэалагічнае чыноўніцтва савецкай эпохі» [6, с. 27]. Изоляция поэта произошла даже несмотря на то, что его стихи не содержат маркеров какой-либо определенной партийной доктрины. Мы по-

лагаем, что осмысление причин такого «отчуждения» будет более продуктивным в контексте анализа субъектной организации лирики через дуализм образа автора, так как творческая манера воплощения поэтической мысли А. Гаруна «<...> расшыфроўваецца даследчыкамі як праекцыя душы аўтара з яе раздвоенасцю, з яе пошукамі прымірэння паміж супрацьлеглымі светамі – зямным і містычным» [6, с. 25].

Переосмысление в белорусской поэзии начала прошлого века роли автора и попытка представить его в качестве субъекта сознания, не обладающего контролирующей функцией (что часто дезориентирует всех участников внутритекстового диалога), обусловлены рядом факторов, среди которых:

1) влияние на белорусскую поэзию обозначенного периода достижений эпохи синкретизма (и, прежде всего, принципа взаимозаменяемости субъектов);

2) синтез в лирике одного поэта различных творческих методов (романтизма, реализма, импрессионизма, символизма и др.);

3) взаимовлияние христианских и нехристианских этноконфессиональных групп производило в обществе эффект религиозного смущения, что обесценивало веру в Бога, способствовало зарождению философии неохристианства, побуждало к сакрализации революции;

4) влияние западноевропейской (прежде всего, Ф. Ницше и А. Шопенгауэра) и русской (Вл. Соловьева, Л. Карсавина, С. Булгакова, В. Розанова, П. Флоренского, Н. Бердяева и др.) религиозной философии;

5) взаимодействие культуры Беларуси с духовным и художественным наследием России и Польши, в меньшей степени – Украины и Литвы, что обусловлено исторически;

6) ориентация высшего субъекта сознания на читательскую аудиторию с низким уровнем образования;

7) тенденция в белорусской критике начала XX в. к «реакционной» оценке произведений авторов – носителей идеологических и эстетических взглядов предшествующей эпохи, что становилось своеобразным «красным карандашом» цензора.

Названные факторы во многом объясняют использование в белорусской поэзии начала XX в. таких принципов неканонической поэтики, как художественный синтез, уникальность, новый синкретизм, автономность образа и идеи, незавершенность творческого акта, вероятностность единичного, теургическое самосознание, неохристианское мировидение. Происходит существенное переосмысление философской и эстетической компоненты слова, значимости фигуры поэта. «Старая беларуская літэратура, – пише А.И. Луцкевич, – <...> аджыла свой век – сваю пару нарадзін, росьцьвету і ўвяданьня – і замерла, гаворачы нам аб высокім культурным разьвіцьці нашых дзядоў, але не даючы нам нічога, апроча гістарычнае памяткі» [7, с. 5].

Сложность духовной атмосферы рассматриваемого периода и ее нестабильность в условиях формирования новых ценностных ориентиров, зафиксированы в работе «Адвечным шляхам» Игната Абдираловича (Кончевского): «Нашы часы – часы агульнай заблутанасьці <...> Ня мёртвыя формы, а сам чалавек – гаспадар свайго жыцьця. Ён творыць усе формы жыцьця, яны залежны ад чалавека, а не чалавек мусіць заставацца пад мёртвай уладай струхлеўшых формаў: рэлігіі, моралі, законаў, агульных зданьняў. <...> Хай ня будзе для чалавека нічога нярухомага, сьвятога» [8, с. 25]. Называя институт церкви одной из моральных ценностей нации, В. Ластовский одновременно указывает на отсутствие такового в Беларуси начала XX в.: «<...> царквы нацыянальнай мы не маем, але і царква хоць патрэбна для паўнаты нацыянальных цэннасцей, аднача без яе можа нацыя жыць. <...> Нацыянальная царква – гэта важнейшая справа для гасударственнасці, чым для нацыянальнасці» [9, с. 893]. Я. Купала видит причины снижения авторитета церкви в двойственности религиозного мировоззрения белоруса, что в отечественном литературоведении часто интерпретируется как романтический принцип: «Апроча палітычнай і эканамічнай залежнасці, была і другая прычына, асляпіўшая светапогляд белоруса, – гэта рэлігійная нязгода двух хрысціянскіх абрадаў у нашым краі: каталіцтва і праваслаўя. Гэтыя дзве царквы <...> раздзяляюць наш яды-

ны народ на дзве часці, <...> водзяць паміж сабой, даводзячы нават часта да бойкі за святы знак хрысціянства – крыж» [10, с. 44].

Очевидно, что белорусская литература начала XX в. развивалась в ситуации кардинальных изменений идейно-эстетической направленности, что меняло структуру субъектной организации поэзии, демонстрируя ее межсубъектную целостность, субъектный неосинкретизм. Исследование причин и путей индивидуализации авторских коммуникативных стратегий невозможно, на наш взгляд, без анализа другого литературного явления, которое мы обозначим как феномен идейно-субъектной пограничности (ФИСП) – нахождение лирического героя на «границе» разных философских и религиозных идей, проявившееся в межсубъектности. Укажем на основные причины его формирования и способы функционирования. Комплекс разных культурно-исторических, религиозно-философских влияний определял в сознании автора место лирического героя среди других субъектов сознания и его отношение к объектам, устанавливал «правила» взаимодействия с ними в речевой сфере. Параллельно, поочередно или перекрестно герой представлял разные концепции бытия, небытия и инобытия (идеального бытия, часто понимаемого поэтами начала XX в. как «сакральное бытие». – *Е.Л.*), определял в амбивалентном единстве взаимоисключающие критерии правды и лжи, добра и зла, прекрасного и уродливого. Идейно-субъектная пограничность становилась основой внутритекстового много-субъектного диалога и демонстрировала разные формы и способы субъектного и объектного перевоплощения героя. Использование предложенного нами понятия будет уместно не только при изучении белорусской поэзии начала XX в., отразившей проблему духовных исканий нации в условиях революционной ситуации; его применение возможно также при исследовании причин синтеза фольклорной традиции с романтизмом и реализмом, романтизма с реализмом и т.д. Идейно-субъектный – не значит «религиозно-субъектный», однако именно такой контекст обязателен для анализа лирики данной переходной эпохи, так как в

эти десятилетия любое взаимодействие, слияние художественных парадигм, реализованное в поэзии, испытывало на себе религиозно-философское влияние.

На наш взгляд, в структуре белорусской лирики начала XX в. синтез религиозных воззрений (язычество, традиционное христианство, неохристианство) реализовался через использование трех типов субъектной организации (взаимозаменяемого, иерархического и уравнивающего), представленных в различных вариациях субъектно-объектных отношений. Взаимозаменяемый тип субъектной организации (ВТСО) отражает влияние славянского язычества на лирику. Это такой тип субъектной организации, при котором автор, лирический герой и герои ролевой лирики взаимозаменяемы, что делает невозможным выделение определенного субъекта сознания. Иерархический тип субъектной организации (ИТСО) отражает влияние на лирику начала XX в. догматов традиционного христианства и предусматривает отсутствие отождествления автора и героя, определяя между ними некоторую дистанцию. Уравнивающий тип субъектной организации (УТСО) свидетельствует о влиянии неохристианства на лирику начала XX в. Постепенная ликвидация иерархичности в системе отношений «Бог – человек» и, соответственно, в системах «Творец – творение», «Автор – герой» проявилось в уравнивании статуса автора и других субъектов сознания. В результате взаимодействия трех типов субъектной организации в лирике происходит постоянное смещение субъектных границ. Соединение принципов синкретической поэзии (отражающей первый тип субъектной организации) и поэтики художественной модальности (реализованной во втором и третьем типах субъектной организации) отражает сущность ФИСП.

Мы предполагаем, что явление пограничности в белорусской лирике начала XX в. имеет и другую – дополнительную – дифференциацию: 1) авторская пограничность, опосредованная религиозно-философскими взглядами высшего субъекта сознания; 2) цензурная пограничность, соотносимая с восприятием неподготовленного читателя, идеального реципиента и цензора, в качестве которого, как мы

уже отмечали выше, выступал новый идейно-эстетический «заказ» белорусской литературы. Цензура «вторгалась» в творческий процесс с позиции сознательно сформированного комплекса идейных приоритетов, который не позволял отойти от них. Автор должен был либо принять новую идеологию (что часто происходило и по причине совпадения взглядов автора и цензора), либо, ориентируясь на идеального реципиента, создавать такой текст, в котором прочитывался бы не один, а несколько смыслов. Затруднительной в плане реализации для белорусских поэтов была необходимость наряду с выбранной идейно-эстетической позицией «включить» в программу поэтического текста уровень, доступный для неподготовленного (малограмотного) читателя. Большое распространение получили в этой связи такие внешне опознавательные знаки, как псевдонимы крестьянской семантики и фольклорные формы в чистом виде. Фигура автора, таким образом, становилась жертвой заданных эпохой условий, которые диктовали конкретное интерпретационное измерение авторским проявлениям в структуре поэтического текста. Рассмотрим специфику образа автора в лирике А. Гаруна через анализ субъектной организации его стихотворений 1907-1914 гг.

В 1910 году поэт создает два стихотворения, которые, на первый взгляд, являются семантическими дубликатами друг друга: первым было напечатано стихотворение «Беларусам у чатырохлецце “Нашай нівы”», вторым, которое вошло в опубликованный при жизни автора сборник «Матчын дар», – стихотворение с названием по первой строке «Ты, мой брат, каго зваць Беларусам». Авторская позиция очевидна уже во внешней форме: большую значимость имеет для высшего субъекта сознания первое стихотворение, название которого, с одной стороны, выступает в качестве посвящения соотечественникам, а с другой – свидетельствует о слиянности автора с читателем, выступающим тут и в качестве вторичного субъекта сознания. Об этом сигнализирует выбор формы субъектных отношений «я=мы», характерной для эпохи синкретизма (происходит соединение ВТСО и ИТСО), а также астрофическая организация

стихотворения, подчеркивающая монолитность формы и содержания. Голос высшего субъекта сознания сливается с голосом лирического героя – защитника народной культуры, призывающего любить родной язык. Явный идейно-политический контекст тут отсутствует:

Гэй, вы ўсе, каго зваць беларусам, / Не чурайцеся мовы айчыстай,

Не зракайцеся яе пад прымусам: / Ваша моц ў гэтай мове вячыстай [6, с. 118].

Но и призыв в этом стихотворении не имеет революционной коннотации. В качестве семантического ядра (9 и 10 строки) возводится ценностное сравнение «мова-скарб», сопряженное с ожиданием новой жизни:

Дык няхай жа жыве наша мова, / Гэты скарб наш, на доўгія годы,

Зажывём і мы з ёю нанова / Без бяды, без жуды, без нягоды [с. 119].

В структуру второго стихотворения встроена иная программа. Здесь автор тоже заявляет о себе на уровне внешней формы, однако эти проявления демонстрируют его другие, противоположные черты. Строфическая организация стиха с использованием катренов лишает текст монолитности, выделяя в нем смысловые части, по содержанию представляющие собой свод напоминаний (своеобразная «памятка» для белоруса) и установок:

1 строфа. Установка: родного языка ты «вольны цяпер не зракайся» [с. 38] (в первом стихотворении мова понимается как «Жыцця вольнага памяць пабедаў, / Цяжкай працы і волі утраты» [с. 119]). Выявляется очевидное несовпадение семантики концепта «воля»: неясно – белорус лишь в прошлом был свободен, либо он свободен и в настоящем;

2 строфа. Установка: родной язык – «Гэта скарб нам адзін захаваўся, / У сялянскай аграбленай хаце» [с. 38]. В первом стихотворении не было указания на то, что у белоруса все отображено, кроме его языка.

3 строфа. Напоминание: в прошлом белорус был «не падданы» [с. 38], «сам над сабою» [с. 38], и его знали «За літоўскай і ляшскай зямлёю» [с. 38].

4 строфа. Напоминание: «Беларуская слава і воля / Адышла, адцівіла, закацілася» [с. 38].

5 строфа. Напоминание: «Працаваў ты, як вол, гаратліва» [с. 38].

6 строфа. Напоминание в форме вопроса-ответа: «Ты не здольны, ці хворы, / Ці благі гаспадар, ці п'яніца? / Мусіць, не! Бо і іншым у пору / У цябе гаспадарыць наўчыцца» [с. 39].

7 строфа. Напоминание: «Светлы розум твой, брат, але дзетак / Ад цябе, як і ўсё, адбіралі / І на бацькаўскі родны палетак / Працаваць-памагаць не пушчалі» [с. 39].

8 строфа. Напоминание: «Хто хацеў, той і смеў рабаваці, / Без прыпросу з'язджаліся госці» [с. 39].

9 строфа. Напоминание в форме вопроса, отразившего иронию трагического типа: «Хто ж быў добры, яе (мову – Е.Л.) хоць пакінуў? Як жа так, што яшчэ не забрана?» [с. 39].

10 строфа. Напоминание: «Ўсё забралі» [с. 39].

+ Установа: «А мову у сэрцы, / Ў сваім сэрцы хавалі-няслі мы» [с. 39].

11 строфа. Установа: «Дык шануй, Беларус, сваю мову – / Гэта скарб нам на вечныя годы; / За пашану радзімаму слову / Ушануюць нас брацця-народы!» [с. 39].

Субъектные отношения «я=мы» также устраняются: автор выбирает вместо объединяющего «мы» форму указательного местоимения «ты» (ВТСО+ИТСО→УТСО), выступающую психологическим параллелизмом по отношению к существительному «брат», которое не используется в первом стихотворении. Такая субъектная организация производит эффект отчуждения, отделения его от того брата, к которому он обращается при видимом единстве с ним, и является проявлением функционирования ФИСП. Только трижды используется местоимение «мы» – в моменты выдержанного в форме указания диалога о белорусском языке:

Ад дзядоў і ад прадзедаў, браце, / Гэта скарб нам адзін захаваўся [с. 38].

Усё забралі. А мову у сэрцы, / Ў сваім сэрцы хавалі-няслі мы [с. 39].

За пашану радзімаму слову / Ушануюць нас брацця-народы! [с. 39].

Таким образом, автор изображает своего лирического героя отдельностоящим от вышеперечисленных призывов-напоминаний. Общность героя с вторичными субъектами сознания (братьями), «встроенная» автором в структуру текста, базируется исключительно на единственной культурной ценности – на языке. Можно предположить, что в данном случае цензурная пограничность как проявление ФИСП стала причиной перекрестно проявившихся трех смысловых уровней поэтического текста с центром пересечения «мова-скарб»: первый – для цензора (наставления), второй – для неподготовленного читателя (установки в виде семантически доступной информации), третий – для идеального реципиента (наличие авторских маркеров в структуре стихотворения, указывающих на истинные ценности высшего субъекта сознания – «Белорус», «белорусский язык»). С одной стороны, трудно поверить в то, что активный революционер, выступавший до самой смерти за независимость Беларуси, мог встроить в стихи программу отстраненности от реакционно-политической проблематики. Но с другой стороны – не требует доказательств тот факт, что мировоззренческая позиция автора биографического, выраженная внешне, часто имеет мало общего с позицией автора-творца, реализующейся в поэзии как в творческом процессе интерпретации бытия. На одну особенность в лирике А. Гаруна, важную в аспекте исследуемой нами проблемы, обратил внимание В.В. Рагойша, сравнивая стихотворения сборника «Матчын дар» со стихотворениями, не вошедшими в него: «<...> у зборніку “Матчын дар” паэт ні разу не ўжыў у гэксце (за выключэннем аднаго загалюка) слова “Беларусь”, але разам з тым выразна адчуваецца арыентаванасць аўтара не проста на “родны край”, “старонку-маці”, а менавіта на Беларусь. Гэты эфект дасягаецца перш за ўсё за кошт таго, што паэт у многіх вершах непасрэдна звяртаецца да брата-беларуса, або “беларусіна”» [5, с. 9].

Проясняет причины межсубъектности и подтверждает наши предположения о наличии в лирике поэта нескольких семантических уровней стихотворение А. Гаруна «Гімн

родной мове», написанное в 1914 г. Внешняя структура тут дублирует структуру первого стихотворения: посредством астрофичности сохраняется монолитность формы, в названии определен тот же ценностный ориентир – «родная мова». В рамках внутритекстовой идейно-эстетической программы это стихотворение – духовная детализация ключевых концептов, обозначенных высшим субъектом сознания в первом стихотворении и в завуалированном виде – во втором. Также заявляет о себе объект с тенденцией к символизации – «Беларусь», соотносимый и с языком, и с людьми, и с традициями белорусов (лирический герой называет Беларусь «шырокай»). Стройность композиции оформлена с помощью анафоры «Хвала табе!», повторяющегося 12 раз, последний из которых «закрывает» стихотворение по аналогии с жанром молитвы («Аминь»); в религиозно-философском аспекте уместно и рассмотрение использованной высшим субъектом сознания цифры «12» – это и годовой цикл, и количество апостолов. При этом сакрализация языка (для автора язык – это и символ веры, и сама вера) не соотносится с богохульством, так как на семантико-символическом уровне, в субъектной организации обнаруживается традиционное христианское мировоззрение (ИТСО):

О, мова родная мая! / Вяскова, проста, а святая –  
Хацеў бы свету крыкнуць я, / Што сэрцам ўсёгды  
паўтараю:

Хвала табе! О, церпяліва, / За муку вечную тваю –  
Дагэтуль ты ўсяму надзіва / Схавала моц вялікую... [с.  
170]

Высший субъект сознания дает установки лирическому герою (и это уже элемент самоцензуры, характерной для ИТСО), воспевающему не только саму «родную мову», но и все, что с ней связано. Проследим последовательность явленных в тексте характеристик языка: родная, вяскова, проста, святая, церпяліва, у муках вечных, схавала вялікую моц, не згінула, зноў церпіш мукі, трывала ўсяж і з намі, дарагая, беларуска проста мова, сон магільны прарываеш, нясеш нам знак на жыцце нова, вяліку справу спраўляеш ты між нас, адвечнай корміш стравай, даеш салодкі жыцця мёд, па вёсках

ўсiх ды гарадох, родна мова. Перечень характеристик имеет кольцевую композицию (описание языка начинается и заканчивается эпитетом «родная»), что свидетельствует о постоянстве данной ценности во времени и в пространстве – как для лирического героя, так и для автора. Слово «родная» находится в одной этимологической группе со словами «род», «родитель», «родина», «рождение», «родник», «урожай», христианское содержание которых в полной мере раскрывается через обозначенные характеристики языка. Хвала языку выявляется и в векторах, дополняющих его:

Беларусь – Хвала табе – няхай ж нясецца

Па Беларусі ўсёй шырокай...

Да сонейка няхай ўздымецца,

Да зорчак ў высі высокай!.. [с. 171]

природа – Хвала табе, о, родна мова.

Шапочуць лісці, рэчкі, зоры –

Гаворыць поле скрозь вяскова,

Грымяць лясы, прыгоркі, горы... [с. 171]

защитники языка – Хвала табе – табе і ім,

Хто здрады ў жыццейку не знаў,

Нягледзячы на хмары бед,

Хто ўстяж табою стараваў,

Сцярпеўшы здзекаў пераслед [с. 171].

Если во втором стихотворении брат-белорус изображен как страдалец, терпящий утраты и издевательства, то тут назван истинный, в понимании автора, страдалец – родной язык. Человек в этом стихотворении – лишь один из значимых, но не главенствующих ценностных векторов. Кроме того, брат-белорус изображен здесь не как «гаспадар», а как «сплючы брат», не способный осознать всю красоту языка. Отметим, что слово «брат» в лирике А. Гаруна может иметь и другую семантику: уважения и дружбы – «брат-Каласок» [с. 42] (о Я. Коласе), ненависти и презрения – «брацця-Іуды» [с. 40] (о «панах»), неизвестности, потерянности – «браток», равенства – «братэрства» [с. 65] и др.

Место лирического героя в субъектной иерархии определено в последней строке: он желает, чтобы хвала языку жила в его сердце – в сердце сына – постоянно:

Хвала табе няхай жа будзе / У кожным сэрцы, ў кожнай грудзі!

І ад малога, й ад старога, / І ад мяне, сына тваёга, –  
Хвала табе!.. [с. 171]

Не возникает сомнения в том, что Хвала языку (Слову) – это Хвала Богу, что подтверждает анализ программы, заложенной в стихотворение. Авторской пограничности здесь нет, но есть цензурная пограничность: высший субъект сознания кодирует идейно-эстетический смысл стихотворения, и код к его пониманию – особенности внешней и внутренней структуры.

Однако исследование религиозно-философских взглядов лирического героя показывает и то, что в преобладающем большинстве стихотворения А. Гаруна имеют дуалистический характер. Иногда герой пытается «очиститься» от внешних влияний (прежде всего, от цензурной пограничности), и тогда он размышляет о Боге, ищет Божьей правды, стремится постичь сущность бытия, о чем свидетельствует четвертая часть всех стихотворений поэта.

В. Казберук утверждает, что в лирике А. Гаруна ищут примирения два мира – земной и мистический, но «абодва яны з’яўляюцца аднолькава непрымальнымі, і свядомасць мастака не можа прымірыцца ні з адным, ні з другім» [6, с. 23-24].

По мнению В.В. Рагойши, лирика А. Гаруна проникнута христианским духом: это обнаруживается, например, в «ўспрыманні героем Бога як трыадзінай сутнасці (“Мой Бог, мой Пан, мой свет!”)» [5, с. 12]. Однако ученый замечает и другую сторону религиозно-философских взглядов поэта: «Неадпаведнасць рэальнага жыцця і высокага хрысціянскага ідэалу нараджае ў душы героя багаборніцкія настроі. Аднак неабходна падкрэсліць, што гэта менавіта багаборніцтва, а не атэізм, імкненне разабрацца ў суадносінах боскага і чалавечага ў гэтым жыцці» [5, с. 12].

С.Н. Щерба также убеждена в том, что «біблейскія матывы і хрысціянскія вобразы ў паэзіі Алеся Гаруна сведчылі <...> пра рэлігійныя перакананні паэта» [11, с. 208], и что в его стихотворениях «адчуваецца па-хрысціянску чулая

душа аўтара, пачуццё неад’емнай сувязі з Усявышнім» [11, с. 206]. В то же время С.Н. Щерба обнаруживает в лирике А. Гаруна мотив «расчараванасці ў нараджэнні для народа сапраўднага Збавіцеля, які даў бы людзям шчасце, волю, і таму паэт называе сябе Тамашом, які не верыць у Хрыстова нараджэнне» [11, с. 207].

Несовпадение суждений литературоведов и некоторая неоднозначность сделанных ими выводов говорят о сложности восприятия поэтического текста, созданного А. Гаруном. Способствовал этому ФИСП, функционирующий в индивидуально-авторской коммуникативной стратегии. Все исследователи в разной мере указали на двойственность религиозно-философских взглядов А. Гаруна, но более точным, как нам представляется, будет выделение трех вариантов построения диалогических отношений лирического героя с сакральным миром.

Первый вариант: простодушное восприятие Бога, реализованное первичным субъектом сознания и речи (лирическим героем) через интуитивную веру: «<...> ад Бога ўсе народы / І бацькі аднаго ўсе дзеці <...>» [с. 40], «станем прад богам мы параю шлюбнаю» [с. 64], «Можа, не ўбачымся болей з табой – / Бог яго ведае, брат!» [с. 119], «Гляньце – свет божы кругом так багаты» [с. 181], «Выкараў ім: “Бог асудзе / Гнеў дурны, шалёны» [с. 200], «Прымірыў іх бог ласкавы / Міласці абразам» [с. 201], «Знаць, такая воля, такі прысуд боскі» [с. 203] и др. Но наряду с проявлениями такой тихой и доброй веры, есть в лирике А. Гаруна две противоположные друг другу группы стихотворений: первая представлена откровенным богоборчеством, другая – попытками смирения.

Богоборчество в лирике поэта – симптом эпохи, эффект религиозного смущения, способствовавший развитию неохристианских тенденций в литературе. Безусловно, богоборческие мотивы были присущи и поэзии других эпох, однако именно в начале XX в. в Беларуси это явление приобрело специфический и почти повсеместный характер, что связано, прежде всего, с нестабильностью духовной атмосферы. Отсутствие смирения «раздваивает» душу

лирического героя А. Гаруна, что прослеживается, например, в стихотворении «На смерть». Он тяжело воспринимает утрату отца: «О, смерть без літасці, ратунак ты і кара!» [с. 58]. Называя Бога немилосердным, первичный субъект сознания и речи отказывается понимать и принимать сложившиеся обстоятельства:

Не меў Ён літасці, не даў табе спакою, / Ў самоце, ў больніцы жалезнаю  
рукою

Ён сэрца квалага спыніў нятрвалы рух / І бедны дух

Прымусіў твой пакінуць гэты свет [с. 59].

Бог в субъектной организации этого стихотворения – вторичный субъект сознания и речи: «Казаў: “Маліся ты”» [с. 59]. Однако автор, несмотря на дерзость лирического героя, подчеркивает во внешней форме приоритетность Высших Сил и прописывает слово «Бог» и местоименные формы, называющие его, с заглавной буквы (ИТСО). Герой А. Гаруна возмущен происходящим и не желает смирения (ИТСО→УТСО): «За што ж, каму маліцца? / Ці ж можна праўду нам знайсці, калі маніцца, / У неба чорнае ўляпіўшыся вачмі? / З журбой, з слязьмі / Нясці туды сваю найбольшую з надзей?» [с. 59]. ФИСП тут проявляется в нежелании лирического героя оставаться с Богом: признавая могущество «Пана-Бога», в финале стихотворения герой все же стремится к отдалению от него:

Няхай пуховаю табе зямелька будзе, / Няхай спакой табе твой Пан  
прысудзе.

Я некалі прыйду пад той убогі крыж, / Дзе ты ляжыш.

І там наплачуся. А пакуль што – прашчай! [с. 60].

Но и богоборчество в лирике А. Гаруна может сменяться мудрым созиданием, стремлением к обретению смиренного состояния души, что ярко запечатлено в стихотворении «Nocturno». Первоначально герой предстает взволнованным, потеряннным, огорченнным:

Спаткаў сягоння я сваю Нядолю, / Знайшоў яе у сінеькім ляску.

Брадзіў без мэты я, душа гарэла з болю... [с. 62].

Стихотворение построено в форме диалога, большая часть которого – речь Недоли. Она обретает свой голос во фразеологической точке зрения, выступая в качестве вторич-

ного субъекта сознания и речи, а ближе к финалу разговора с лирическим героем становится первичным субъектом сознания. Герой задает Недоле вопросы, в которых слышны и сомнения, и обиды, что задает для авторской пограничности программу воздействия (проявление УТСО в ИТСО):

Спаткаў, пазнаў яе і вось пытаю: / - Скажы ты мне, Нядоленька мая,  
Багата жыцця кніг яшчэ перачытаю? / Калі і на якой чытанне скончу я?  
Скажы, не крыйся мне, мая камратка, / Дзянькі мае маркотныя чаму?  
Адзін ў адзін ідуць, ва ўсіх адна апратка, / Як душы грэшныя ці вінныя  
каму? [с. 62].

Образ Недоли в контексте стихотворения воспринимается как образ Ангела-Хранителя, который старается успокоить душу героя, примирить ее с Богом – научить смиренному восприятию жизненных обстоятельств. Недоля по-матерински заботлива и доброжелательна:

- Чакай, хорошы мой, пакінь задумы! / Душу сваю пытаньнямі не муч,  
Зірні на гэты лес, прыслухайся у шумы, / А можа, знойдзеш ты жыццёвы  
вечны ключ!

Стаіць магутны лес, ізноў убраны / Ў зялёны ліст дагледлівай рукой,  
І п'ець спажыўны клёк, старыя гоіць раны... / Зірні: якая моц! Зірні, які  
спакой! [с. 62].

Она призывает лирического героя к благодарению Всевышнего за все невзгоды, за страдания:

Дзянькоў маркотнасць ты сваіх ў распачы / І тэй сваеі адлюоднасці не  
гудзь:

Пакуту Рок табе, шчасліваму, прызначыў, / І ўдзячным за яе Вялікаму  
ты будзь [с. 63].

Недоля указывает герою на пользу, которую страдания приносят душе, на сокрытую в них возможность прозрения:

Няма пакуты дзе – няма пазнання, / Душа тагды лагчынамі паўзець,  
А што гарчэй, скажы, цяжэй перапаўзання?  
А што страшней яшчэ, як вочмі не глядзець [с. 63].

Она призывает героя избавиться от болезненных мыслей о смерти и показывает ему красоту природы, способную возродить в душе радость:

Аб смерць пытаеш ты? Калі сканчыцца / Жыццё тваё, – міленькі, не  
пытай!

Спрабуй ад думак тых, ад хворых палячыцца,  
Прыходзь у гэты лес – паветра тут глытай [с. 63].

В голосе Недоли слышен голос автора, беседующего с лирическим героем, как с одной из своих ипостасей. Таким образом в конце стихотворения ФИСП исчезает, а ИТСО восстанавливается: герой слушает «Нядоленьку» и не противоречит наставлениям, которые лечат его смятенную душу.

По нашему мнению, анализ своеобразия образа автора и религиозно-философской позиции лирического героя в стихотворениях А. Гаруна необходимо проводить в двух основных контекстах: в контексте интерпретационного измерения идейно-эстетических взглядов субъектов, представленных в лирике поэта, и в контексте риторики эпохи. Разность, обнаруживаемая при сопоставлении этих контекстов, связана с ФИСП и, в частности, с его реализацией в авторской и в цензурной пограничности. Об этом говорит и программа, встроенная высшим субъектом сознания в структуру поэтического текста, и специфика коммуникативной стратегии, выбранной автором, и двусмысленность мировосприятия лирического героя. Возможно, именно противоречивость взглядов А. Гаруна и двойственная оценка его лирическим героем действительности стали основными причинами «замалчивания» его творчества. Эта проблема требует более тщательного исследования.

### **Список литературы**

1. Загребельная, Н.К. Лирический субъект поэзии XX века : формы конституционирования и репрезентации : автореф. канд. филол. наук : 10.01.06 / Н.К. Загребельная ; Киевский нац. ун. им. Тараса Шевченко. – Киев, 2008. – 18 с.
2. Битокова, М.В. Поэтический текст как пространство для формирования и функционирования скрытых смыслов : автореф. канд. филол. наук : 10.02.19 / М.В. Битокова ; ФГБОУ ВПО «Кабардино-Балкарский гос. ун. им. Х.М. Бербекова». – Нальчик, 2014. – 27 с.
3. Москальчук, Г.Г. Структура текста как синергетический процесс / Г.Г. Москальчук. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 294 с.
4. Абрамов, С.Р. Сакральный и поэтический текст как предмет филологической герменевтики : автореф. доктора. филол. наук : 10.01.08 / С.Р. Абрамов ; Росс. гос. пед. ун. им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2006. – 36 с.

5. Рагойша, У.В. Паэзія Алеся Гаруна ў кантэксце беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя : аўтарэф. дыс... канд. філал. навук : 10.01.01 / У.В. Рагойша ; БДУ. – Мінск, 1998. – 22 с.
6. Гарун, А. Сэрцам пачуты звон : Паэзія, проза, драматургія, публіцыстыка / Уклад., прадм. і камент. У. Казберука ; Маст. У. Басальга. – Мн. : Маст. літ., 1991. – 359 с.
7. Луцкевіч, А.І. Пуцяводныя ідэі беларускай літаратуры / Ант. Навіна. – Вільня : выданне «Нашай думкі», 1921. – 31 с.
8. Канчэўскі, І.У. Адвечным шляхам / І.У. Канчэўскі / Прадм. С. Дубаўца. – Мн. : Навука і тэхніка, 1993. – 43 с.
9. Літаратура 1900–1930-х гадоў / уклад. і камент. А.А. Манкевіч ; навук. рэд. С.Л. Гаранін. – Мн. : Маст. літ., 2014. – 942 с. – (Залатая калекцыя беларускай літаратуры ; т. 6).
10. Купала, Я. Поўны збор твораў. У 9 т. Т. 8. Артыкулы, нататкі, выступленні. Калектыўныя творы / Я. Купала. – Мн. : Маст. літ., 2002. – 462 с.
11. Шчэрба, С.М. Хрысціянскія матывы і вобразы ў паэзіі Алеся Гаруна / С.М. Шчэрба // VII рэспубліканскія Калеснікаўскія чытанні / [пад агульнай рэдакцыяй А.С. Кавалюк]. – Брэст : Альтернатыва, 2010. Ч. 1. – С. 205-208.

The article analyzes the uniqueness of subjective organization A. Harun's lyrics, identifies the reasons for its individualization in the ideological and aesthetic context of Belarusian literature beginning of XX century. It demonstrates the influence of the religious and philosophical ideas of the poet on the formation of the image of the author.

**Keywords:** Ales Harun, the Belarusian lyrics beginning of XX century., The lyrics, the lyrical hero, the image of the author, subject organization.

УДК 821.161.1 (092 В. Набоков)

*М.В. Барсегян*

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В РОМАНАХ В. НАБОКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА» И «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ»**

Исследуется образ творческой личности на материале романов В. Набокова «Приглашение на казнь», «Защита Лужина». Выявляются черты сходства между героями, а также устойчивые мотивы, характерные для набоковского героя такого типа.

*Ключевые слова:* творчество, творческая личность, духовные ценности, писательский дар, шахматы, кукольность, театральность, пошлое общество, одиночество, условная реальность, двоемирие.

Изображение личности художника, его взаимоотношений с окружающей средой, художественного творчества начиная с Античности и до настоящего времени остается одной из ведущих тем как в русской, так и в мировой литературе (произведения А. Пушкина, М. Лермонтова, И. Бунина, М. Булгакова, М. Горького, А. Белого, А. Блока, Б. Шоу, Ф. С. Фицджеральда, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Ф. Кафки и др.)

Многие исследователи отмечают особый интерес В. Набокова к теме творчества, образу творческой личности и

её взаимоотношениям с окружающим миром: «Какое обилие писателей и биографов среди героев Набокова! Годунов-Чердынцев, писатель и поэт, пишет о Чернышевском, Себастьян Найт – писатель, о нем пишет «шут» Джон Гудман, Шэд – поэт, о нем пишет Чарльз Кинбот... Кажется, ни у одного писателя нет такой коллекции воображаемых литературных персонажей» [1, с. 49]. Действительно, герои многих произведений Набокова – творческие натуры, способные к созданию культурно-духовных ценностей и, как правило, существующие в другой, «метафизической» реальности, находясь в противоречии с окружающим их обществом и действительностью. В понимании Набокова «творческая личность» может проявить себя в любой сфере человеческой деятельности. Герои его романов – не только поэты, писатели, но и шахматисты, искусствоведы. Таковы главные персонажи романов «Защита Лужина» и «Приглашение на казнь». Эти, казалось бы, разные произведения объединяет общая тема – творческой личности, сталкивающейся с реальностью.

Творческая личность в романах Набокова одинока, потому что ее никто не может понять; существование в этом мире причиняет ей страдания. Такая личность не вписывается в окружающую среду, не похожа на остальных, своим даром, своей уникальностью отталкивает от себя общество. Роман «Защита Лужина», развивая эту тему, повествует о жизни шахматного гения: «Жизнь художника, истинная и главная сирийская тема, <...> как раз в “Защите Лужина” впервые заявляет свои права на доминирующее положение, хотя художник, тот, чья фамилия стоит в заглавии, странное существо, и странна, а для посторонних просто непостижима его жизнь» [2, с. 157]. Лужин – замкнутый, необщительный, находится в конфликте с реальностью, с окружающими его людьми. Отношения с обществом не складываются с детства – он боится идти в школу, в новый, незнакомый, «невозможный, неприемлемый мир, где будет пять уроков подряд и толпа мальчиков, еще более страшных, чем те, которые недавно, в июльский день, на мосту, окружили его, навели жестяные пистолеты, пальнули в него палочками» [3, с. 6]. Этот страх имеет веские основания. Несмотря на то

что его отец выбрал школу, которая «славилась внимательностью к так называемой “внутренней” жизни ученика, гуманностью, вдумчивостью, дружеским проникновением» [3, с. 8], ни учителя, ни дети не испытывают к Лужину симпатии, более того, в первые же дни учебы он становится объектом постоянных издевательств, насмешек со стороны одноклассников. Обстановка в семье также напряженная: хотя родители его любят, между ними «прохладные» взаимоотношения, что усугубляется присутствием в доме «тети», у которой роман с отцом Лужина и из-за которой вспыхивают скандалы между супругами. Лужин угрюм, молчалив, абсолютно одинок, «совершенно очевидным образом отчужден от семьи, да и от всех остальных» [4, с. 82]. Его нельзя назвать хорошим ребенком, примерным учеником, однако нельзя сказать, что это трудный ребенок, он, скорее, похож на «живой сосуд, ждущий, что его заполнят неким <...> содержанием» [4, С. 82].

Таков и Цинциннат Ц. – главный герой романа «Приглашение на казнь» – личность, обладающая творческим даром. Находясь в театрально-бутафорской реальности, он не вполне осознает свою уникальность, творческую сущность, пока не попадает в тюрьму. Цинциннат приговорен к казни за страшнейшее в обществе преступление – непрозрачность, или «гносеологическую гнусность» [5, с. 40]. В действительности непрозрачность – это духовная сущность, уникальность, отличающая его от остальной части общества. Пребывая в мире одинаковых, прозрачных существ, которые «понимали друг друга с полуслова, – ибо не было у них таких слов, которые бы кончались как-нибудь неожиданно» [5, с. 13], Цинциннат ощущает себя одиноким, непонятым. С детства заметив свою особенность, он вынужден тщательно скрывать ее от других. И учитель, и дети относятся к нему с опаской, настороженно, избегают его, инстинктивно ощущая, что он не такой, как все: «Случалось, учитель среди наступившего молчания, в досадливом недоумении, собрав и наморщив все запасы кожи около глаз, долго глядел на него и наконец спрашивал: – Да что с тобой, Цинциннат?» [5, с. 12].

Цинциннат «ищет близкую душу, – и не находит, он окружен пошляками и предателями» [6, с. 315].

Оба героя обладают творческим даром, который формирует их как личностей, индивидуальностей, отличающихся от остальных людей. Талант Лужина – игра в шахматы. Чтобы убежать от повседневной, обыденной жизни, отгородиться от пугающего его пространства, окружающих людей, Лужин открывает свой собственный мир – шахматный: «... наступил для Лужина тот неизбежный день, когда весь мир вдруг потух, как будто повернули выключатель, и только одно, посреди мрака, было ярко освещено, новорожденное чудо, блестящий островок, на котором обречена была сосредоточиться вся его жизнь» [3, с. 14]. Именно шахматы «в первый раз начинают занимать Лужина, когда ему стала необходима защита от пошловатых сюжетов обыденности» [2, с. 158]. Скрывая от отца свое увлечение, он начинает пропускать уроки, проводя время за игрой в шахматы. Сначала его обучает тетя, затем старик, ухаживающий за ней, позже – врач. Лужин обыгрывает всех. Мир шахмат затягивает его, они становятся не просто «профессией, а искусством» [3, с. 157]. Через весь текст проходит мотив «связи шахмат и музыки» [4, с. 77]. Например, отец Лужина в своих книгах создавал образ сына – то гениального скрипача, то вундеркинда-пианиста. Будущая жена замечает, что отложной воротник делает его внешне похожим на музыканта. Врач, с которым Лужин играет в шахматы, отмечает, что великий шахматист Филидор знал толк в музыке. Ярким примером становится описание поединка с Туратти: «Но этим звукам не удавалось войти в желанное сочетание, – какая-то другая, густая, низкая нота загудела в стороне <...> музыкальная буря охватила доску» [3, с. 65]. Через произведение также проходит связь шахмат и любви, «и в чувственной ее, и в идеальной форме» [4, с. 78].

В «Приглашении на казнь» Цинциннат – единственный человек в настоящем мире. Он обладает даром писателя. В тюрьме Цинциннат начинает вести дневник. Первые написанные им фразы: «И все-таки я сравнительно. Ведь этот финал я предчувствовал этот финал» [5, с. 6]. Если сна-

чала его слова нерешительны, робки, мысли сложно выразить на письме, а страх перед неизвестностью мешает сконцентрироваться, то уже к середине повествования меняется манера письма, фразы становятся развернутыми, четкими, точными. Цинциннат не стоит на месте. На протяжении тюремного заключения он духовно эволюционирует и в результате преодолевает страх смерти. В последние дни жизни в дневниковых записях он говорит не об этом, а опасается, что не сумеет выразить на письме все, что задумал. Последнее слово, написанное и зачёркнутое Цинциннатом, – «Смерть» [5, с. 119]. Это не случайно. Тема смерти занимает одно из центральных мест в романе. Попав в тюрьму, Цинциннат борется со страхом смерти, испытывая мучения из-за неизвестности даты казни. Любой день может оказаться последним, и, зная это, Цинциннат каждое утро вслушивается в голоса, доносящиеся из-за двери, пытается угадать, что его ждет. Он много рассуждает о том, как будет проходить казнь, о том, что такое смерть, пытается побороть свой страх: «Цинциннат занимался лишь тем, что старался совладать со своим захлёбывающимся, рвущим, ничего знать не желающим страхом» [5, с. 123]. И этот жест – зачеркивание – означает его отказ от смерти (духовной), ее преодоление благодаря творчеству: «Цинциннат заявляет, что словесная форма самовыражения нужна ему, чтобы познать интуитивно ощущаемую потустороннюю реальность <...> поэтический язык – это проводник в область метафизической реальности и одновременно ее воплощение» [4, с. 116]. Он пишет, пока есть надежда, что дневник не выбросят и его кто-нибудь прочтает. Цинциннат хочет, чтобы его листы с записями сохранились, потому что это – духовная победа над смертью, возможность жить вечно в своем творчестве: «...единственное удовлетворение он испытывает, будучи уверен, что найдется у него читатель, и последняя просьба героя перед казнью – чтобы ему дали дописать, довести мысль до конца» [4, с. 122].

Конфликт, обозначенный в обоих романах, – столкновение творческой, одухотворенной личности и безликой, пошлой толпы. И Лужин и Цинциннат тщательно скрыва-

ют свой внутренний мир от окружающих, которые не способны понять суть их творческого дара. Художник видит мир особенным образом, он пересоздает реальность. И это неприемлемо в обществе одинаковых, усредненных граждан, которые хотят быть как все, и то, что не вписывается в их определенные рамки, шаблоны, считается ненормальным. Лужин, по мнению большинства, угрюмый, молчаливый и неловкий чужак, его предпочитают сторониться. Уже будучи взрослым, он по-прежнему остается замкнутым, нелюдимым, более того, с возрастом эти черты его характера только усиливаются. Лужину сложно разговаривать с людьми о чем-то, кроме шахмат. Шахматы становятся для него барьером, защищающим внутренний мир, в который он никого не выпускает. Даже его жена, несмотря на всю заботу и чуткость, не в силах понять, что он чувствует, переживает. Она восхищается талантом мужа, но «ей абсолютно не дано понять, какую роль шахматы играют в его жизни; и уж тем более не может согласиться она с тем, что шахматы собственно и есть жизнь Лужина» [4, с. 91]. Его смерть – «капитуляция перед “пошлостью равенства”» [2, с. 160], которая «старалась растворить в себе Лужина и прежде, не без успеха: недаром он, человек экстраординарной одаренности, на протяжении всего романа лишен собственного имени» [2, с. 160].

Цинциннат Ц. пребывает в фальшивом, подчеркнуто условном мире. Сущест,в находящихс,рядом с ним, готовили к «благополучному небытию взрослых истуканов» [5, с. 54], в которых они и превратились. Даже близкие люди – жена, мать, далеки от него. Жена Марфинька в первый год брака начала изменять Цинциннату. Когда его арестовывают, Марфинька, как и многие, просит Цинцинната покаяться, хотя и не догадывается, в чем его вина: «Я помню, как ты умоляла меня исправиться, совершенно не понимая, в сущности, что именно следовало мне в себе исправить и как это собственно делается» [5, с. 36]. Мать – Цецилия Ц. – впервые за долгие годы приходит увидеть Цинцинната, когда он находится в тюрьме, и позже, боясь преследований, отказывается от того, что приходила с визитом к сыну. Цинциннату

нет места возле марионеток-призраков, он задыхается среди «плотных на ощупь привидений, скрывая, что жив и действителен» [5, с. 39]. Казнь становится освобождением от тяготящего мира фальши, переходом в мир подлинный.

В обоих романах Набокова встречаются подобия чело- века – куклы, марионетки, манекены. Мотив кукол проходит через все произведение «Защита Лужина». Они появляются в переломные моменты жизни героя и предвещают неприятности. В начале романа родители сообщают маленькому Лужину, что после приезда в Петербург он пойдет в школу. Во время пути, заметив, что сын мрачный, хмурый, Лужин-старший, пытаясь его отвлечь, предлагает поиграть: «– Если хочешь, пусти марионеток, – льстиво сказал Лужин-старший, когда сын выпрыгнул из коляски и уставился в землю» [3, с. 5]. Аппарат оказывается сломанным, и «тривенник пропадает даром» [3, с. 5]. Следующая встреча с восковыми куклами происходит, когда Лужин, пропуская занятия в школе, пытается уклониться от встречи с учителем географии. Отвернувшись, он замечает, что «стоит перед парикмахерской витриной и что завитые головы трех восковых дам с розовыми ноздрями в упор глядят на него» [3, с. 20]. Эта встреча повторяется через много лет, когда Лужин прокручивает в голове любопытный шахматный прием, который он придумал против таинственного противника. Испугавшись, что все его поступки и действия повторяются и это часть таинственного замысла соперника, он сворачивает в первый попавшийся магазин, который оказывается парикмахерской: «...взгляд восковой дамы, ее розовые ноздри, – это тоже было когда-то» [3, с. 119].

В «Приглашении на казнь» действуют куклы, оборотни, у которых не осталось ничего человеческого, нет души. Они лишены способности самостоятельно мыслить, чувствовать, лишь играют свои роли, не отклоняясь от общего сценария. Все персонажи носят парики, маски, гримируются, хихикают, похожи друг на друга, взаимозаменяемы. Подмены происходят на протяжении всего текста: адвоката и прокурора невозможно отличить друг от друга; Родион (тюремщик), закончив подметать, превращается в

директора, директор тюрьмы вдруг обращивается тюремным врачом, адвокат в финале становится директором и т. п. В этом обществе нужны такие существа, которые безоговорочно выполняют все законы, ритуалы государства. Куклы мучают Цинцинната физически и морально, заставляя покаяться в «непрозрачности», пытаются сломить его дух.

Ещё один сквозной мотив творчества В. Набокова – двоемирие. Лужин и Цинциннат «причастны трансцендентальной реальности, недоступной иным и бесконечно более богатой, нежели убогий во многих своих проявлениях материальный мир» [4, с. 109]. Помимо мира, в котором они существуют физически, есть другая реальность.

Элементы игровой реальности проникают в обычную жизнь Лужина – он часто видит шахматные партии на полу гостиной, на улице: «Лужин мрачно пожал плечами, глядя на пол, где происходило легкое, ему одному приметное движение, недобрая дифференциация теней» [3, с. 59]. Все его мысли заняты шахматами, они увлекают его больше, чем обычная жизнь, «вторгаются в ход внешней, повседневной жизни Лужина (задевающей его лишь краем) [6, с. 243]. Мир шахмат для него становится «более реальным, чем так называемый “реальный” мир» [4, с. 89]. После проигрыша в поединке с Туратти и длительного лечения Лужину кажется, что его повседневное существование – часть заговора, игры, которую ведет против него таинственный противник. В финале романа, когда он стоит у открытого окна и смотрит вниз, видит, как «вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты» [3, с. 125]. Шахматная доска, возникшая перед Лужиным за мгновение до прыжка, – «образ ожидающей его вечности». Лужин «входит в тот самый мир, что открывался ему в кульминационные моменты игры» [4, с. 104]. Самоубийство перемещает его «в иной модус существования» [4, с. 104].

Ощущая, что мир, в котором он находится, ненастоящий, небытийный, Цинциннат чувствует, что где-то есть мир настоящий, подлинный, который он с детства видит во снах: «В снах моих мир был облагорожен, одухотворен <...> в моих снах мир оживал, становясь таким пленитель-

но важным, вольным и воздушным, что потом мне уже было тесно дышать прахом нарисованной жизни» [5, с. 51]. На протяжении всего романа Цинциннат ощущает, что от него отделяется и существует самостоятельно какой-то «добавочный Цинциннат», «призрак Цинцинната» [5, с. 7, 13]. Нередко упоминание о том, что лишь какая-то его часть присутствует в фальшивом мире, а «главная его часть находится совсем в другом месте...» [5, с. 68]. Этот второй Цинциннат – его внутреннее, духовное «я». Место, в котором он пребывает, – «вневременная среда духовности» [4, с. 125].

Цинциннат знает, что смерть – это освобождение от дурной яви и переход в мир подлинный: «В теории – хотелось бы проснуться. Но проснуться я не могу без посторонней помощи...» [5, с. 19]. В финале раздвоенность Цинцинната проявляется с наибольшей силой, когда один, слушая палача, начинает считать до десяти, а другой – внутренний – уходит с помоста. Декорации начинают расплзаться, Цинциннат оставляет разрушающийся мир за спиной и, перестав быть жертвой, выходит в мир существ, «подобных ему». Конец означает для него освобождение. Казнь дарует жизнь, «Цинциннат <...> превозмогает свою смертную сущность» [4, с. 107], переходит в другой мир, «иную форму существования» [4, с. 121].

Таким образом, в русскоязычных романах В. Набокова отчетливо звучит тема творчества, творческой личности и ее взаимоотношений с окружающим миром. Художник-творец в его романах сосредоточен на своем внутреннем мире, одинок, замкнут, нелюдим, существует в особой реальности. Мир враждебен по отношению к нему. Конфликт между одаренной личностью и обществом, в котором торжествует посредственность и пошлость, заканчивается трагически – смертью героя. Однако в обоих романах содержатся намеки на то, что существует другой мир, другая реальность, которая занимает все мысли героев и в которой они продолжают свое существование после смерти.

### **Список литературы**

1. Шаховская, З. В поисках Набокова / З. Шаховская. – М.: Книга, 1991. – 319 с.
2. Зверев, А. Набоков / А. Зверев. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 451 с. (Жизнь замечательных людей:Сер.биогр.)
3. Набоков, В. Защита Лужина / В. Набоков. – М.: Современник, 1989. – 126 с.
4. Александров, В. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / В. Александров. – СПб.: Алетейя, 1999. – 320 с.
5. Набоков, В. Приглашение на казнь / В. Набоков // Собрание сочинений в 4 т. – М.: ПРАВДА, 1990. – Т.4. – 477 с.
6. Носик, Б. Мир и дар Владимира Набокова. Первая русская биография / Б. Носик. – М.: ПЕНАТЫ, 1995. – 550 с.

The image of a creative person is being studied on the ground of the novels by V. Nabokov «The Invitation to the Execution» and «The Defence of Luzhin». The similar features of the characters are revealed as well as permanent motives appropriate for the characters of such a type created by Nabokov are found out.

**Keywords:** creative work, creative person, spiritual values, the gift of a writer, chess, puppet, vulgar society, loneliness, conditional reality, word duality

УДК 821.161.1 (092 А. Вознесенский)

*Т.Г. Симонова*

## **МЕМУАРНЫЕ ЭССЕ А. ВОЗНЕСЕНСКОГО «НА ВИРТУАЛЬНОМ ВЕТРУ»: СЛОВО О КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА**

В статье рассматриваются содержательно-поэтические аспекты книги А. Вознесенского «На виртуальном ветру».

*Ключевые слова:* эссе, мемуары, культура, писатель, поэт, художник, творческая личность, текст, повествование, автор, стихи.

Андрея Вознесенского можно по праву считать культуроцентрической личностью. Интерес к сфере культуры и ее создателям, размышления о судьбе искусства в современном мире в большой степени определяли его творческий и человеческий облик. Как поэт он постоянно выходил за пределы узколитературной проблематики, включая ее в широкий контекст мировой культуры. Поэтому наряду со стихами о Высоцком, Шукшине, Окуджаве, появляются стихотворения о Шагале, Мэрилин Монро, Мейерхольде, Андрее Тарковском, поэтические вариации, навеянные искусством Гойи и Микеланджело. Широта культурных интересов Вознесенского стимулировалась и полученной им профессией архитектора. Поездки по миру, контакты

с людьми искусства давали возможность осознать характер времени через восприятие сопричастных с ним культурных ценностей.

Результатом культурного опыта Вознесенского, отражением его взгляда на искусство XX века стала книга «На виртуальном ветру», включающая мемуарно-автобиографические эссе о выдающихся представителях русской и зарубежной культуры. Поэты, музыканты, скульпторы, художники предстают запечатленными памятью автора книги, в его субъективном восприятии и личностной оценке. Избранный жанр в полной мере отвечает авторским намерениям. Как отмечает Л. Г. Кайда, «эссе – универсальный жанр, живущий на гуманитарной территории уже более четырех столетий. Он замечен во всех типах словесности – художественной и нехудожественной и, что особенно интересно, снискал себе характеристику пограничного жанра («межжанрового образования»)» [1, с. 4].

Эссе Вознесенского совмещают в себе черты документальной достоверности (рассказ о реальных людях и подлинных фактах) с художественной формой повествования. Поэт любит и часто использует метафору, как бы в подтверждение провозглашенной в молодости декларации: «Метафора – мотор формы». Обильная метафорика книги начинается с ее названия. «Виртуальный – возможный; такой, который может появиться при определенных условиях» [2, с. 106], «не имеющий физического воплощения или реализованный в компьютере иначе, чем в реальности» [3, с. 69]. Иными словами, виртуальность – особая, смоделированная, условная реальность, которая создается самим писателем и его персонажами в сфере искусства, одновременно отражающего мир и формирующего его. Человек, испытывающий влияние действительности и искусства в их сложном взаимодействии, находится «на виртуальном ветру» реально-условного мира. Книга Вознесенского дает возможность, прикоснувшись к событиям, преломленным через восприятие и оценку поэта, оказаться «на виртуальном ветру» – приобщиться в жизни XX столетия, восприни-

мая его разноплановую культуру – от высокой классики до модернизма и поп-арта.

Мемуары всегда ретроспективны, но книга Вознесенского производит впечатление рассказа о недавнем: ее автор воспринимает былое с точки зрения современных ему представлений об обществе, личности, роли искусства. Прошлое и настоящее оказываются в тесной связи, в едином движущемся потоке времени. Некоторые эссе отражают недавние в пору работы над книгой обстоятельства, и современность становится поводом для воспоминаний о былом. Вознесенский отказался от хронологически последовательного мемуарного повествования, время у него свободно варьируется от недавнего прошлого к более отдаленному и наоборот. «Я пытаюсь записать ход воспоминаний так, как они толпятся в сознании, перемежаясь с событиями сегодняшними и будущими» [4, с. 10]. Выдержанные им принципы повествования соответствуют жанру эссе, которое представляет собой «сочинение небольшого объема и свободной композиции, трактующее частную тему и представляющее попытку передать индивидуальные впечатления и соображения, так или иначе с нею связанные» [6, с. 962]. Свобода литературного высказывания, которую предоставляет эссе, соответствует незашоренности, нетривиальности восприятия и понимания жизни, которые были присущи поэту. Опыт Вознесенского в поэзии и прозе очередной раз подтверждает, что «центральной фигурой литературного процесса стал автор с его широко и свободно осуществляемой творческой инициативой» [7, с. 344].

Среди многих знаменитостей XX века в воспоминаниях Вознесенского особое место занимают Пастернак и Высоцкий. Их судьбы, каждая по-своему, выражают трагизм бытия творческой личности, что является не индивидуальной особенностью биографии, а типологическим признаком участи художника. Встреча с Пастернаком определила направленность судьбы самого Вознесенского. Отношение Пастернака к человеку, вступающему на литературный путь, обнаруживает сердечность и благородство маститого поэта, заинтересованно следящего за первыми опытами

талантливого молодого автора. Уже тяжелобольной, он по-здравляет юношу с литературным успехом: «Я страшно рад, что до него дожил» [4, с. 52]. Воспоминания Вознесенского подтверждают уже известное о поэте и раскрывают дополнительные грани его личности: не утраченную с годами детскость, подростковую живость и естественность. Подлинную ценность представляют приведенные фрагменты дневниковых записей автора, зафиксировавшие монологи Пастернака, передающие специфику его мышления и стиля. Ряд бытовых деталей, житейских подробностей приближают знаменитого поэта к читателям, не устраняя при этом дистанции, основанной на осознании его творческого и человеческого масштаба.

«Люди помнят лица, звуки, запахи. Вознесенский помнит метафоры. Взглядом опытного художника он безошибочно выхватывает из потока действительности зрительный образ, который становится для него знаком человека, эмблемой события. Динамично развиваясь вглубь и вширь, образ наполняется неожиданными смыслами и ассоциациями» [5]. Для Вознесенского характерны профессиональное внимание к значимым деталям, ассоциативность мышления, отличающие настоящего поэта. Так, внешность Пастернака соотносится с представлением о свече – знаменитом образе, рожденном его поэзией. «На меня глядело удивленное удлиненно-смутое пламя лица. Какая-то оплывшая стеариновая вязаная кофта обтягивала его крепкую фигуру» [4, с. 11]. В дальнейшем первоначальное впечатление дополняется другими образными деталями: «Скулы его подрагивали, как треугольные остовы крыльев, плотно прижатые перед взмахом. <...> В нем была тяга, сила и небесная неприспособленность. <...> Губы сфинкса. <...> Короткая седая стрижка. Но главное – это плывущая дымящаяся волна магнетизма» [4, с. 12].

Так же зрительно наглядно изображение Высоцкого. «Его лоб убегает под рассыпчатую скошенную челку, в светлых глазах под усмешкой таится недосказанный вопрос, <...> подбородок обволакивает мягкая припухлость, на напряженной шее вздулась синяя вена...» [4, с. 139]. Жи-

вописная изобразительность перерастает в характеристику индивидуальности изображаемого лица. «Попытавшийся нарисовать его с удивлением вдруг обнаружил классический античный профиль эту скошенную по-бельведерски лобную кость, прямой крепкий нос, округлый подбородок, – но все это было скрыто, окутывалось живым обаянием, приклатненной усмешечкой <...> Это была уличная античность...» [4, с. 139]. В эссе о Высоцком мало частных, бытовых подробностей. Внимание сконцентрировано на главном – трагизме его судьбы, в связи с чем подчеркивается «трудный свет русской звезды» [4, с. 139]. Мемуарист отмечает мучительное противоречие в жизни барда: всенародное признание («Двор пел голосом Высоцкого» [4, с. 143]) и официальная не востребованность («Ему хотелось печататься, вступить в СП» [4, с. 142]). Это обусловило известный излом судьбы: «Что сгубило его? Думаю, что, имея он возможность петь, скажем, в Лужниках, под стать размаху дарования, не будь этого душевного разлада, ни водка, ни наркота не сладили бы с ним» [4, с. 140].

В воспоминаниях проступают личностные свойства самого мемуариста. Одно из них – сердечность памяти. Люди любимые, духовно близкие помнятся не только как представители своей эпохи и мира искусства. Ощутимо их живое присутствие в сознании поэта, который в тяжелейшую для себя минуту заявляет: «Я – ученик Пастернака» [4, с. 88] или обращается к Высоцкому как реальному собеседнику: «Постой, Володя, не уходи, пусть подождут там, спой еще...» [4, с. 144]. Эссе о Пастернаке не обрывается описанием похорон, а продолжается воспоминанием об одной встрече с поэтом, который, как бы паря, не касаясь земли, приближается к ожидавшему его Вознесенскому. «Оставим его в этом золотом струящемся сиянии осени, мой милый читатель» [4, с. 68]. Идея бессмертия великих творцов материализуется, приобретает эмоционально-наглядное воплощение.

В книге Вознесенского постоянно проступают оценочные мотивы. Это дает возможность в определенном аспекте представить изображаемое лицо, раскрыть специфику его таланта, характер судьбы. Такого рода оценка дана Окуджа-

ве. «В жизни он был незаметен, не носил крикливых одежд, как певчая птица, которая не имеет яркого окраса. Он весь принадлежал своей ноте, тому “чуть-чуть”, загадочная простота его песен являла загадочную простоту его натуры. И в этом он был подлинным российским интеллигентом, камертоном чести...» [4, с. 147].

Многослойность и разноаспектность эссеистического повествования усиливается активной автоцитатностью. Фрагменты поэзии самого автора, введенные в прозаический текст, имеют характер посвящений собратьям по искусству, иллюстрируют авторский рассказ или дополняют показанную ситуацию. Читатель имеет возможность ознакомиться со стихотворными посвящениями Высоцкому, Синяевскому, Окуджаве. Иногда они сопровождаются рассказом об обстоятельствах написания стихотворения, как, например, при цитации адресованной Окуджаве «Пластинки».

Старая песенка  
мне боль ослабила,  
сняла все прессинги,  
как раньше, набело,  
легла мне на сердце  
на «раза табула» -  
табулататабулататабулата  
Булата сердце  
игла корябала  
нам на усладу [4, с. 150].

Стихотворение имитирует стиль Окуджавы, повторяет его лиричность, неприязнительность формы, импрессионистскую размытость образного строя, музыкальность. Эти стихи о поэте, цене поэзии, ее резонансе оказались невольным пророчеством смерти друга, что становится очевидным в контексте воспоминаний.

Стихотворные посвящения вносят дополнительные оттенки в характеристику изображаемых лиц, способствуют тематическому расширению воспоминаний, освящая незапланированные в первоначальном сюжете обстоятельства и мотивы. Так, история публикации стихов о Высоцком раскрывает сложность отношений поэта и власти, демонстри-

рует зависимость литературы в советской стране от бдительного цензурского ока. Взаимодействуя с прозаическим текстом, стихотворения усиливают его лирическую окраску и психологическую подоплеку.

Проза Вознесенского постоянно перемежается поэтическими фрагментами, что имеет смысловое и художественное обоснование. Ведь во многих случаях речь идет о поэтах. Их прямое слово, представленное цитациями созданных стихотворений, включенных в мемуарный текст, выполняет как информационную, так и характерологическую функцию. Вознесенский цитирует Блока, Цветаеву, Гребенщикова, Эдгара По, Г. Адамовича, Чуковского, Мартынова, Казина, Щипачева, Солоухина, Набокова, Высоцкого, но более всего Пастернака.

В обрамлении мемуарного повествования фрагменты пастернаковских стихотворений приобретают несколько иные оттенки значения, чем в первоначальном источнике. Они являются средством реализации основной цели – охарактеризовать Пастернака, раскрыть его человеческую и художническую сущность, всесторонний же литературоведческий комментарий поэзии Пастернака не входит в задачу автора. Из «Рождественской звезды» выделяются строки о новогодних праздниках

И холодно было младенцу в вертепе ...

Все елки на свете, все сны детворы.

Весь трепет затепленных свечек, все цепи...

Цитата прерывается рассуждениями, обращающими внимание читателя на автобиографическое содержание приведенного отрывка: «В стихах было ощущение школьника дореволюционной Москвы, завораживало детство – серьезнейшая из загадок Пастернака.

Стихи сохранили позднее хрустальное состояние его души. Я застал его осень. Осень ясна до ясновиденья. И страна детства приблизилась» [4, с. 12]. Читателю открывается лишь одна тема стихотворения, один его образный ряд. На основное содержание намекает только первая строчка цитаты, произвольно сближенная с последующими (у Пастернака же отделенная от них большим стихотворным

пространством). В мемуарном контексте «Рождественская звезда» предстает как отражение детского новогоднего счастья и становится иллюстрацией к тем сторонам личности ее создателя, которые открылись Вознесенскому (детскость мироощущения, подростковая стремительность).

Извлечение отдельных строк из первоначального текста способно выявить в них дополнительный смысл, который затушевывается в общем потоке стихотворения.

Слишком многим руки для объятья

Ты раскинешь по концам креста, –

Только эта часть выделена из стихотворения «Магдалина» – о трагедии Христа и безмерном горе преданной ему женщины. В результате на первый план выступило значение, которое мемуарист охарактеризовал следующим образом: «Конечно, о себе он писал, предвидя судьбу. Какой выстраданный вздох катастрофы! Какая восхищенная печаль в ней, боль расставания, понимание людского несовершенства в разумении жеста мироздания, какая гордость за высокое предназначение близкого человека и одновременно обмолвившаяся, проговорившаяся, выдавшая себя женская ревность к тому, кто раздаст себя людям, а не только ей одной» [4, с. 35]. В интерпретации Вознесенского в библейском сюжете Пастернаком закодированы автобиографические мотивы, которые не осознаются без соотнесения содержания стихотворного текста с судьбой его создателя. Таким образом, цитаты в совокупности с комментариями мемуариста являются одним из способов создания образа мемуарного персонажа.

В поле внимания автора, живописующего портрет культуры XX века, оказываются не только близкие ему по творческим устремлениям и общественной позиции люди, но и те, с кем имеются точки расхождения. Кажется, нет более разных писателей, чем Вознесенский и Солоухин. Один «почвенник», воспринимающий мир сквозь призму интересов и воззрений русской деревни, другой видит судьбу России и ее культуры в контексте общемировых процессов. Сам автор оговаривает бросающееся в глаза несходство: «Его приятели косо посматривают в мою сторону, мои дру-

зья лишь пожимают плечами при его имени» [4, с. 276]. Как часто бывает, Вознесенский, отталкиваясь от конкретного обстоятельства, приходит к обобщающим умозаключениям: «неужели тесно в поэзии? Сколько талантов засушила, заклонила эта подозрительность, узость взглядов! Она <...> превращает Моцартов в Сальери, застит глаза» [4, с. 276].

Сквозь непохожесть между обоими поэтами протягивается нить взаимопонимания и терпимости к тому, что оказывается лично неблизким. Вознесенский смог оценить лиризм поэзии Солоухина, его гражданскую смелость, готовность воспринимать нетрадиционную современную поэзию, способность к расширению своих духовных границ и кругозора.

Большой теплотой отмечено эссе о поэтах старшего поколения – Василии Казине и Степане Щипачеве. С позиций современности это негромкие имена. Популярность Казина, широкая известность Щипачева в прошлом. Но, тонкий человек и настоящий профессионал, Вознесенский ценит неброские достоинства их стихов, воспринимает значение их творчества в историко-литературном контексте. «И Блок, и Гумилев предсказывали Казина, загадывали приход рабочего поэта. <...> Хотите принимайте, хотите нет, но я такой. Именно его выделила рабочая стихия, именно такого поэта» [4, с. 253]. Каждый по-своему – и Казин, и Щипачев – в меру своего таланта выразили потребности времени. Это позволяет воздать им заслуженную дань уважения. «Он стал популярен в 40-е годы...<...> Строка его была незабудкой в петличке колбочей шинели.

<...> На лирику был голод, миниатюры Щипачева стали лирической дозой тех лет» [4, с. 254].

Вознесенский, впитавший благотворные уроки классической культуры, в собственном творчестве всегда тяготел к преодолению традиций, к авангарду: ассоциативность, изощренная метафорика, аллитерации уже в ранней поэзии, обращение к визуальной поэзии, кругометру, жанру видеом в период 90-х годов. Будучи знаковой фигурой современного искусства, утверждая новаторские формы творческого самовыражения, Вознесенский интеллигент-

но мягко, способен принять иные художественные принципы, оправдать «издержки» чужого поведения. Ценил то, что сделал в поэзии Евтушенко («лирически вбирает политический нерв мгновения» [4, с. 242], «вернул затрепанным словам трепет..., они сохраняли вешний воздух безоглядного времени» [4, с. 243]), не одобряя его суетности, вызвавшей к жизни много слабых стихов, резкие выпады против бывших друзей, Вознесенский находит возможным сопроводить свой рассказ добрым пожеланием: «Дай Бог ему гармонии, и чтобы он написал что-нибудь достойное его имени и таланта» [4, с. 245].

В галерее портретов представителей русской литературы свое почетное место занимает Валентин Катаев. Эссе о нем уважительно названо «Классик». Катаев, как любой яркий человек и крупный художник вызывает разноречивые мнения, хорошо известные автору мемуаров. В данном случае побеждает дар Вознесенского видеть главное: Катаев – великолепный мастер, большой труженик. «Он – мэтр, парнасец, патриарх» [43, с. 246], вальяжен, благополучен, а за всем этим – упорная трудовая шлифовка природного таланта. Автор сосредоточивает внимание на индивидуальной манере письма и технике писательской работы своего героя. Лейтмотивом повествования становится фраза «Еще четыреста» – четыреста страниц нового романа, написанного по старинке, от руки, четыреста «страниц текста, где фраза поеживается от изящества» [4, с. 247]. Изысканное совершенство стиля позднего Катаева рождается за счет внимательных наблюдений над окружающим («Он вырывает на прогулку, подобранный, как на охоту, на отстрел деталей» [4, с. 248]) и упорной работы за письменным столом. Вознесенский создает выразительный визуальный образ писательского труда: «Настольная лампа освещает квадрат листа, руки и уголок глаза над ними. Пятерня, как рыжий готический краб, ползет по листу, доползает до кромки и обратно, когтистая, в золотых волосиках кисть мастера движется, обнюхивая каждый миллиметр, присасываясь к бумаге, медлит, ковыляет дальше.

А над рукой бессонно висит освещенный глаз. <...>  
Он как на невидимой нитке привязан к пальцу и стынет

над ним... Они одни в мире. Рука и глаз. Глаз и рука. Еще четыреста» [4, с. 247].

В мемуарах Вознесенского впервые столь наглядно сказалась разносторонность его культурных интересов и познаний: литература, живопись, архитектура, музыка, театр. То, что ранее проступало в стихах как отголоски общекультурных влияний, развернулось в прозе как реализация накопленного опыта жизни в искусстве. Суждения автора книги об изобразительном искусстве профессиональны, чему способствует образование архитектора. Он вдохновенно пишет о памятниках московского зодчества, об архитекторах Павлове, Леонидове, скульпторе Муре. При этом «вторая профессия» определяет характер восприятия, порождая художественную образность: «Ампир – ямб Москвы» [4, с. 314], одна из московских церквей – каменная нарышкинская шубка, станция метро «Добрынинская» – «самая сердечная из московских станций» [4, с. 438].

Мир музыки, театра представлен фигурами Шостаковича, Вишневской Ростроповича, Рихтера, Плисецкой. Автор, как всегда, стремится раскрыть сущность человека и образно выразить собственное видение его личности. «Его профиль похож на профиль виолончели» [4, с. 170], «мошный сгусток бытийственной гудящей энергии», «летучий увалень», «раблезианец» [4, с. 171], – это о Ростроповиче. «В ее имени слышится плеск аплодисментов» [4, с. 175], – так через звуковую ассоциацию воспринимается Плисецкая. И далее образное отражение ее творчества: «Она ввинчивает зал в неистовую воронку своих тридцати двух фуэте, своего темперамента, ворожит, закручивает, не отпускает» [4, с. 175]. «Плисецкая – Цветаева балета» [4, с. 175], – подобная параллель становится доминантой эссе о великой балерине. Накал чувств, вызов ординарности, творческое самозабвение позволяют сопоставить двух гениальных и вдохновенных тружениц искусства. Стихи Цветаевой органично вписываются в авторские рассуждения. Плисецкая «накладывается» на цветаевскую поэзию.

«Что же мне делать, певцу и первенцу,  
<...>

С этой безмерностью в мире мер?!»

Каждый жест Плисецкой – это исступленный вопль, это танец-вопрос, гневный упрек: «Как же?! Что делать с этой “невесомостью в мире гирь?”» [4, с.176]. Вознесенский постоянно мерит поэзией другие искусства. «Балет рифмуется с полетом» [4, с. 177], – рифма интуитивно возникает у него в словесном потоке. Описание балетного танца небанально, под стать удивительному мастерству балерины, это не столько изображение, сколько чувство осмысленного вдохновенного движения. «Танец – не только преодоление тяжести.

Балет – преодоление звука.

Язык – орган звука? Голос? Да нет же; это поют руки и плечи, щебечут пальцы, сообщая нечто высочайшее, важное, для чего звук груб» [4, с. 178]. Разные искусства сливаются воедино: танец, музыка, пение, в известном смысле поэзия («щебечут пальцы»), рождая особую форму творчества, для которой еще нет обозначения в языке.

Великие неординарны и в творчестве. и в жизни. Нестандартность Плисецкой явлена и в танце, и в интервью, игнорирующих запрограммированные ожидания собеседников. Не укладывается в стереотипные рамки Ростропович с его неистовой творческой энергией, размахом застолий, обрамляющей быт антикварной роскошью. Все, к чему прикасается большой талант, несет печать красоты. Используя известную фразу Достоевского, поэт вносит в нее дополнительный смысл: «Красота очищает мир» [4, с. 180]. Спасительная роль красоты связывается не с будущим, а с настоящим, отождествляется с процессом активного ее воздействия на гармонизацию жизни.

Вознесенского увлекает переосмысление общепринятых, широко известных утверждений. Его эксперименты в области формы распространяются на сферу мышления: создается авторский вариант клишированных формулировок, которые приобретают другое, порой неожиданное значение. Если общественная роль писателя еще с XIX века получила определение «властитель дум», то применительно к конкретному художнику Вознесенский уточняет его:

«Булат (Окуджава. – Т.С.) был истинным властителем чувств в нашей жизни» [4, с. 148]. Таким образом, снижается выскопарность исходной фразы, расширяется ее смысловой диапазон.

Разнообразие мемуарных эссе объединяется воедино благодаря автору-повествователю, личность которого выражается опосредованно – через особенности мировосприятия и приемы воспроизведения окружающего – и прямо – в системе рассуждений, оценок, автобиографических деталей и фактов. Автобиографический герой на равных входит в число реальных персонажей мемуаров. Читатель получает возможность увидеть автора в разные периоды его жизни: мальчик, детство которого неотделимо от происшествий московского двора и улицы; начинающий поэт с его благоговением перед великим опальным Пастернаком; одна из ярких величин эстрадной поэзии, навлекшая на себя державный гнев самого Хрущева; литературная знаменитость, приятель или добрый знакомый выдающихся людей своего времени – поэтов, художников, музыкантов, артистов, политиков. Многие деятели западного искусства (Пикассо, Мур, Арагон, Грасс, Миллер) вошли в жизнь русского поэта, стали героями его воспоминаний, что наглядно демонстрирует процесс взаимодействия разных культур – на уровне личных контактов и творческих влияний.

Мемуары Вознесенского – попытка предварительного подведения итогов XX столетия, который на глазах автора и его читателей становится историей, уходит, забирая с собой тех, кто составлял его гордость и славу. Мысль о конце века порождает вопрос: «Что ты творило, <...> XX столетие?» [4, с.10]. Поэт отвечает на него содержанием своей книги. Данный отрезок времени войдет в историю не только национальными и мировыми трагедиями, но и высокими проявлениями человеческого духа. Трагедийность преодолевается духовностью. Автор на исходе собственной жизни иным образом повторяет мысль своего давнего стихотворения: «Есть русская интеллигенция!» «...Эти несчастные беззащитные люди, русские интеллигенты, соз-

дали святыни XX века, подобно тому как прежние века создавали свои» [4, с. 10].

Постоянно ощущая себя «на виртуальном ветру» времени, Вознесенский создал книгу, в которой объединились симптоматичные особенности современного литературного процесса: повышенный интерес к документу и факту, обращение к разным этапам советской истории и культуры с целью осмысления судеб страны, нации, отдельной личности и на этой основе прогнозирование исторических перспектив. Он успешно избегает политического морализаторства, кокетства собственным инакомыслием в прошлом и настоящем, назойливой публицистичности, подрывающей эстетическую роль художественного слова. Напротив, поэт демонстрирует непреходящее значение высокого, в его случае – изысканного, литературного стиля, соединяющего традиции с откровенным авангардом. Этому эстетическому плюрализму удачно соответствует избранная им жанровая форма мемуарного эссе, где «строгость документа не мешает причудам воображения» [5].

### Список литературы

1. Кайда, Л.Г. Эссе: стилистический портрет / Л.Г.Кайда. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 184 с.
2. Словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1980. – 621 с.
3. Склярёвская, Г.Н., Ваулина, Е.Ю. Давайте говорить правильно! Новейшие и наиболее распространенные заимствования в современном русском языке: Краткий словарь-справочник / Г.Н. Склярёвская, Е.Ю. Ваулина. – СПб: Филол. факультет СПбГУ; М.: Изд. центр «Академия», 2004. – 224 с.
4. Вознесенский, А. На виртуальном ветру / А. Вознесенский. – М.: Вагриус, 1998. – 475 с.
5. Фокин, П. В соавторстве с ветром / П.Фокин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/9/nabl8.html>. – Дата доступа: 08.11.2015.
6. Муравьев, В.С. Эссе / В.С. Муравьев // КЛЭ. – М.: Сов. энциклопедия, 1975. – Т. 8. – С. 962 - 963.
7. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высш.шк., 2000. – 398 с.

In this article the author investigate maintenance and poetical sides of the book “On the virtual wind” which had been written A.Voznesenski.

*Keywords:* essays, memoirs , culture , writer, poet, artist , creative person, text, narration , author, poem.

УДК 821.161.1 (092 А. Королев)

*О.А. Иоскевич*

## **ФИЛОСОФИЯ СЛОВА В ПОВЕСТИ А. КОРОЛЕВА «ГОЛОВА ГОГОЛЯ»**

Философия слова в повести Анатолия Королева «Голова Гоголя» рассматривается как отражение ментального кризиса автора, что проявляется в выраженном игровом характере текста, а также в неоднозначной интерпретации природы слова и языка.

*Ключевые слова:* философия слова, онтология языка, игра, ментальный кризис.

Творчество Анатолия Королева, современного русского писателя, невозможно отнести к какому-либо одному художественному направлению. Оно представляет собой некую «пограничную» зону, синтез нескольких литературных традиций (постмодернизма, реализма и модернизма) и потому требует дифференцированного подхода.

Повесть А. Королева «Голова Гоголя» (1992) исследователи определяют как постмодернистский текст [1; 2; 3], указывая на необходимость рассматривать данное произведение в контексте постмодернистской поэтики и эстетики.

Эту повесть можно назвать историософской, поскольку в ней автор предлагает свою оценку важнейших истори-

ческих событий XVIII и XX веков – Великой французской революции, Октябрьской революции, эпохи сталинизма, а также выдвигает концепцию мировой истории. С точки зрения Королева, история развивается не поступательно, а циклически, ничего нового не происходит, все постоянно повторяется, а потому необходимо лишь «создавать картину жизни из различных осколков старого» [2]. Жизнь, по существу, превращается в своеобразный коллаж, в котором соединяются разнородные, а порой и принципиально несоединимые элементы. Таким же коллажем – по форме – является повесть Королева «Голова Гоголя», постмодернистское произведение, в котором причудливо смешиваются разные временные и пространственные планы, реальные исторические лица и вымышленные литературные персонажи.

В качестве эпиграфа для повести Королев взял известное высказывание о Гоголе В.В. Розанова: «Гоголь отвинтил какой-то винт внутри русского корабля, после чего корабль стал весь разваливаться. Он “открыл кингстоны”, после чего началось неудержимое, медленное, год от году, потопление России. После Гоголя Крымская война уже не могла быть выиграна» [4, с. 7]. Цель эпиграфа – не просто эпатировать читателя. Прежде всего, в эпиграфе заявлены основные проблемы повести «Голова Гоголя». С одной стороны, это весьма актуальные для литературоведения вопросы соотношения литературы и реальности, ответственности автора за свое слово, а с другой – ряд важнейших философских проблем: проблемы добра и зла, свободы и несвободы, материи и духа. При этом этика и онтология в повести «Голова Гоголя» оказываются не просто взаимосвязанными, но и взаимообусловленными.

Отличительной чертой произведений Королева является ярко выражено игровое начало. Это справедливо и по отношению к повести «Голова Гоголя», в основу которой положен столь популярный в литературе постмодернизма принцип игры, проявляющийся не только в игре образами, мотивами, сюжетами, но и в постоянной игре словами. При этом Королев относится к тем авторам, которые «выходят за границы текстовой игры в познание внетекстовой

реальности» [5, с. 161]. Пристальный интерес к окружающей человека действительности, соединенный с попыткой ее творческой трансформации, характеризует Королеву как писателя.

Центральным образом повести является **голова Гоголя**, с одной стороны, представляющая собой наглядное воплощение идеи о «красоте зла» с характерным для нее «увлечением болью, культом раны» [4, с. 65], а с другой – олицетворяющая «шар» гоголевского творения, т.е. созданный Гоголем мир.

Один из наиболее многозначных образов – не только для повести Королева, но и для «онтологии гоголевского мироздания» – **образ сапог**. Кладбищенский комиссар Василий Николаевич Носов, восстанавливая «мировую справедливость», снимает с мертвого Гоголя новые хромовые сапоги и в результате продает свою бессмертную душу дьяволу. Вместе с тем автор подчеркивает, что сапоги – это лейтмотив «Мертвых душ» Гоголя; сапог – это «дно человека – душа грешника, мертвая и падшая душа, которую примеривает Сатана на полных правах владельца. Стать сапогами черта – вот, по Гоголю, крайность отпадения от Бога» [4, с. 11]. Примечательно, что черт сам называет себя злым духом гоголевского сапога [4, с. 61]. Однако не только творчество, но и вся жизнь Гоголя – это своеобразная сапогиада. По словам черта, Гоголь испытывал нездоровую страсть к сапогам («Одно он любил на свете – новые сапоги» [4, с. 38]); всю свою жизнь «прожил на сапоге, в Италии» [4, с. 37]; в гоголевском профиле «есть что-то от *остроногого сапожка* [4, с. 11] (здесь и далее курсив наш. – О.И.), а потому вполне закономерным выглядит вывод о том, что и сам Гоголь – «сапог, чистый сапог», т.е. «мертвая душа» [4, с. 37].

Важнейшую роль в повести Королева выполняет **игра со словом**, проявляющаяся в различных формах. Так, в произведении постоянно обыгрывается **многозначность слова** «черт», которое может выступать и в переносном смысле как часть фразеологизмов, обозначающих чертыхание («черт побери», «черт его знает» и т.п.), так и в прямом смысле, в значении «нечистый, лукавый». Например, Носов, испу-

гавшись ожившей восковой фигуры Гамлета, восклицает: «*Черт!* Как вы меня напугали...» [4, с. 34]. Здесь слово «*черт*» – это не только чертыхание испугавшегося человека, но и фактически его «провидческое» обращение к своему постоянному собеседнику: оживший Гамлет оказывается очередной ипостасью черта, с которым Носов на протяжении всего произведения ведет спор о важнейших философских проблемах. Иной смысл – своеобразной самоидентификации персонажа – для читателя приобретают слова кладбищенского сторожа («*Я ведь черт* знает на что уполномочен, и то молчу» [4, с. 12]), когда становится понятно, что он – одна из ипостасей лукавого в повести.

Благодаря морфологическому и фонетическому подобию слов (революционер – коллекционер) возникает **подмена понятий**, несущая значительную смысловую нагрузку. Так, черт, заглянувший на огонек в дом мастера восковых фигур немца Куртиуса (а черт, как напоминает автор повести читателю, «родом из немцев» [4, с. 27]), отрекомендовался присутствующим депутатам Конвента Робеспьеру, Кутону, Дантону и Демулену как революционер:

«– Коллекционер? – не расслышал безобразный паралитик Кутон...

– Да, – кивнул гость, пригубив вина, – я коллекционирую головы» [4, с. 21]. Таким образом, революционер предстает в качестве коллекционера отрезанных голов, что воспринимается как примета нового свободного мира с его эстетизацией ужасного.

В повести также встречаются случаи **обыгрывания однокоренных слов**. Например, Лже-Мессинг (он же черт) говорит Сталину: «В вашем лице мировое зло достигло пока наивысшей точки. Что перед вами какой-нибудь Кутон? – кутенок!» [4, с. 45]. В данном случае фамилия одного из идеологов Великой Французской революции Кутона с помощью уменьшительно-ласкательного суффикса трансформируется в слово «кутенок», что означает «щенок», «собачонка». Подобное сравнение Сталина со «щенком» Кутоном, во-первых, подчеркивает масштаб бедствий, причиненных тираном советскому народу, во-вторых, указывает на

иронически-негативное отношение автора к обоим «коллекционерам голов».

Кроме того, в ряде случаев Королев прибегает к такому приему языковой игры, как **буквализация** (овеществление) **метафоры**. Один из наиболее показательных примеров:

«Гоголь смотрел хмурой больной птицей и молчал.

– Так вы разве не умерли? – совсем ошалел комиссар.

– Я бессмертен, - отрезал Гоголь» [4, с. 13].

В приведенном примере овеществленная метафора способствует эффекту создания в повести причудливого фантазмагорического мира, в котором грань между реальным и ирреальным, обыденным и фантастическим, смешным и страшным оказывается практически незаметной.

Как известно, игровое начало является одной из главных черт постмодернистского текста в целом и королёвского текста – в частности. Постмодернистский же тезис «мир – это текст» закономерно подводит к мысли о том, что в основу мироустройства также положен принцип игры: «Мир не имеет ровно никакой особенной цели, все это только игра. Если хотите, игра слов, которыми творился мир. Вся цель и смысл – игра» [4, с. 15].

Таким образом, с нашей точки зрения, именно посредством языковой игры, которая является одним из важнейших аспектов философии слова, автор повести «Голова Гоголя» ненавязчиво, но при этом весьма убедительно подчеркивает величайший созидательный потенциал слова; показывает, как с помощью слова можно создавать и преобразовать мир.

Одной из важнейших философских проблем, к которым обращается А. Королев в повести «Голова Гоголя», является проблема онтологии языка. Художественный мир Королева логоцентричен: с точки зрения писателя, слово управляет человеком и миром, текст (шире – язык) моделирует реальность, определяет те законы, по которым развивается мировая история и культура. По А. Королеву, «Слово – это Бог...» [4, с. 35].

Идеи Королева созвучны известным положениям философии языка: человек живет в мире языковой реально-

сти (в более широком смысле – это мир всей окружающей человека культуры); более того, человек подчиняется языку и определенной системе культурных ценностей. С данной точки зрения, справедливым представляется утверждение о том, что «не человек владеет языком и культурой, использует их в своих целях, а язык и культура владеют человеком, определяя собой сферу его содержательного бытия» [6, с. 58].

Подобные идеи восходят к трудам немецкого философа и лингвиста XIX века В. фон Гумбольдта, утверждавшего, что «язык следует рассматривать не как мертвый продукт, но как *созидающий процесс*» [7, с. 69]. Гумбольдтовские идеи своеобразно отразились в трудах русских лингвистов (А.А. Потебня, работа «Мысль и язык») и философов («философия имени» П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова, А.Ф. Loseва). Концепция Гумбольдта оказала влияние на философские искания Л. Витгенштейна, Э. Сепира, М. Хайдеггера, М. Фуко, Ю. Хабермаса и др. Так, например, Э. Сепир в работе «Статус лингвистики как науки» писал: «Люди живут не только в материальном мире и не только в мире социальном, как это принято думать: в значительной степени они все находятся и во власти того конкретного языка, который стал средством выражения в обществе» [8, с. 261].

В «Голове Гоголя» Королев изображает мир, подчиненный власти языка. По мнению писателя, этот «риторический язык», «новояз», ставший инструментом насилия над человеком, породила идеология Французской буржуазной революции: «...самым роковым плодом революционных мук стал новый риторический язык. Именно он вот уже двести лет наносит самые страшные удары по человечеству. Именно тогда фразы стали перевешивать судьбы, по существу, весь террор – это всего лишь тень новояза» [4, с. 20–21].

Кульминацией Великой Французской революции становится создание гильотины, на которую возложена важнейшая миссия: отделять людей от граждан.

Символом «словесной» гильотины становится один из депутатов Конвента, судья Кутон, одного лишь слова которого достаточно, чтобы обезглавить человека: «Отныне до-

статочным основанием для вынесения приговора считать моральную убежденность судей в виновности лица. <...>. Кутон! Ты, только ты, и никто больше – красная буква на скрижалях террора» [4, с. 32].

В повести центральное место занимает проблема «вины Текста перед Бытием» [9, с. 206]. Писатель, по А. Королеву, должен нести ответственность за свое творение, за свое слово, поскольку последнее способно менять ход истории, вершить человеческие судьбы, поднимаясь над сознанием и моралью. «Мир творения живет по своим законам и не следует моральным указкам автора. Он целокупен» [4, с. 35]. При этом Королев сравнивает мир, сотворенный писателем в литературном тексте, с земным шаром, тем самым подчеркивая его принципиальную самодостаточность и онтологическую суверенность: «Он совершенный шар, живущий всей поверхностью касания к жизни...» [4, с. 35]. Именно поэтому писатель должен ответственно подходить к процессу создания текста: тщательно подбирать каждое слово, предмет изображения и т.п.

Один из главных персонажей «Головы Гоголя», черт, постоянно меняющий маски (кладбищенский сторож «из бывших» – Буденный – Гоголь – Гамлет – Мессинг), обвиняет Гоголя в том, что он «приумножил своей фантазией сумму злых вещей в мире», ибо все, что человек выдумывает в своей голове, Бог тут же запоминает, а «память его [Бога] такая штука, что все мысленное сразу становится действительным» [4, с. 37]. Черт вменяет в вину Гоголю то, что он впервые описал в художественном тексте «смерть невинного младенца, шестилетнего мальчика»<sup>1</sup>, впервые изобразил «убийство невинного ребенка в русской словесности» [4, с. 35]. Именно с этого момента и началось схождение души Гоголя в ад, а поскольку в России гений – это поводырь для всего народа, то, вполне закономерно, «потянулась за ним в пекло вся Россия гуськом, на ощупь» [4, с. 35].

Другой писатель, обвиняемый чертом в негативном влиянии на развитие русской истории, – Достоевский: «Нашелся, к несчастью, еще один такой выдумщик и – бац – со-

<sup>1</sup> Имеется в виду повесть Н.В. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала».

чинил великого инквизитора. <...>. Ужасный сочинитель взял да и наградил свою выдумку поцелуем Христа! А губы Христовы для слов, а не для поцелуечиков. И ожил наш инквизитор...» [4, с. 37]. Великий инквизитор – предтеча тиранов (в частности, Сталина).

Таким образом, игровое начало в повести Королева соседствует с осознанием ответственности за слово, которое «имеет силу непосредственной реализации в жизни, материального воздействия на нее». Все события, происходящие в повести, развиваются прежде всего в языковой сфере, что дает исследователям основание говорить о «языковом тоталитаризме», характерном для художественных произведений Королева [10, с. 2].

При этом автор подчеркивает, что Россия – это особое семантическое пространство, развивающееся по собственным законам, отличным от законов других стран, например, Германии, где «даже самая гадкая прескверная личность не отражается в языке и его силе» [4, с. 36]. В России подобное невозможно, т.к. «особенность русской письменности – <...> – в мистической слитности чистоты и нравственного чувства художника с атомами звуков и букв» [4, с. 36]. Совершенно в гоголевском духе черт утверждает, что идеал писателя в России – молчание, противопоставляя Гоголю другого русского гения – Пушкина: «Разве Пушкин говорит? Конечно, нет, он только звучит» [4, с. 36].

Слово, по Королеву, обладает величайшей властью, поэтому с ним стоит обращаться крайне осторожно. Слову в повести Королева противопоставляется безмолвие: «Вселенная родилась беззвучно, ее свет на миллионы лет обогнал звук, и только потом озвучились грохотом небесные водопады, в час творения они лились абсолютно безмолвно. Так в молчании рождается красота, но стоит только заорать, как изо рта начинают скакать гоголевские лягушки» [4, с. 17].

Но может ли безмолвие противостоять слову? И какая природа этого безмолвия? Являет ли оно собой «благоговение перед Словом как даром человеку свыше, удивление перед тайной Слова-Универсума, имеющего безграничный

творческий потенциал» [11, с. 65], или же противопоставляется разрушительной «какофонии звуков», фразе, жаждущей невинной крови? Автор не дает однозначного ответа на эти вопросы.

Таким образом, в повести Королева «Голова Гоголя» слово (и авторское отношение к нему) предстает принципиально неоднозначным: это и орудие революционного террора, и «суть богоявления», «глубочайший источник симметрии» [4, с. 64]. Кроме того, отношения между текстом и реальностью тоже основаны на противоречии: с одной стороны, в повести утверждается власть Текста (языка) над реальностью, с другой – доказывается невозможность «обуздать» реальность, выстроить ее по текстам-эпистемам (об этом свидетельствуют истории краха идей тиранов разных эпох – Робеспьера, Гитлера, Сталина).

Все это отражает, на наш взгляд, ментальный кризис автора, оказавшегося в ситуации смены ментальных матриц<sup>1</sup>, обусловленной, с одной стороны, особенностями социально-исторического процесса 90-х гг. XX века, а с другой – утверждением новой культурной, эстетической и литературной парадигмы. Ментальный кризис автора воплощается в специфике авторской философии слова, в основу которой положен принцип языковой игры и неоднозначной интерпретации природы слова.

### Список литературы

1. Климутина, А.С. Поэтика прозы А. Королева: текст и реальность: автореф. дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / А.С. Климутина ; Томск. гос. ун-т. – Томск, 2009. – 26 с.

<sup>1</sup> Согласно концепции В. И. Тюпы, который, опираясь на труды Л. С. Выготского и П. Рикёра, а также на идеи историков Ж. ле Гоффа, Р. Мандру и др., предлагает рассматривать историю человеческой цивилизации и становление индивидуальной личности как последовательную смену четырех «фундаментальных состояний человеческого духа» или «модальностей самоидентификации субъекта»: 1. Роевой Мы-менталитет (статусно-роевое, анонимное сознание); 2. Ролевой Он-менталитет (нормативно-ролевое, авторитарное сознание); 3. Дивергентный Я-менталитет (автономное, радикально индивидуализированное сознание); 4. Конвергентный Ты-менталитет (радикально диалогизированное сознание) [12, с. 23-25]. Он-менталитет (нормативно-ролевое, авторитарное сознание); 3. Дивергентный Я-менталитет (автономное, радикально индивидуализированное сознание); 4. Конвергентный Ты-менталитет (радикально диалогизированное сознание) [12, с. 23-25].

2. Нефагина, Г.Л. Поэтика романов Анатолия Королева / Г.Л. Нефагина [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа : <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42751>. – Дата доступа: 12.08.2015.
3. Пахомова, С.С. Повествовательные стратегии в современной прозе (П. Крусанов, В. Шаров, А. Королев) : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / С.С. Пахомова ; РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб., 2009. – 24 с.
4. Королев, А. Голова Гоголя / А. Королев // Знамя. – 1992. - № 7. – С. 7–64.
5. Климутина, А. Этика и онтология в романе А. Королева «Человек-язык» [Электронный ресурс] // А. Климутина, 2008. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/etika-i-ontologiya-v-romane-a-korolyova-chelovek-yazyk.pdf>. – Дата доступа : 12.08.2015.
6. Берестнев, Г.И. К философии слова (лингвокультурологический аспект) / Г.И. Берестнев // Вопросы языкознания. – 2008. - № 1. – С. 37–65.
7. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 2000. – 400 с.
8. Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. – М.: Прогресс-Универс, 1993. – 656 с.
9. Бинова, Г. Жанровые модификации новейшей русской прозы / Г. Бинова // Litteraria humanitas. – 1998. – Т. VI. – С. 202–213.
10. Шейко-Маленьких, С.И. Поэтика русского постмодернизма в прозе 1990-х гг. (Мир как текст): автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / С.И. Шейко-Маленьких; РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб., 2009. – 28 с.
11. Панова, О.Б. Русская философия о природе и сущности языка / О.Б. Панова // Философские науки. – 2013. - № 4. – С. 52–68.
12. Тюпа, В.И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике / В.И. Тюпа. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 320 с.

The philosophy of the word in the story of Anatoly Korolev «The Head of Gogol» is considered in the article as a reflection of the author's mental crisis, which is manifested in the game character of the text, as well as in the author's controversial interpretation of the word and language nature.

**Keywords:** philosophy of words, ontology of language, game, mental crisis.

## **ОБРАЗ ЧИТАТЕЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ**

В статье охарактеризован образ персонажа-читателя в литературе рубежа XX-XXI вв.; выявлены основные типы взаимоотношений между книгой и человеком. Модель «мир-книга», характерная для литературы переходных эпох, предполагает появление особого типа героя, который становится проводником новых идей. Образ персонажа-читателя, следовательно, эволюционирует: период ломки традиционных ценностей, герой, так или иначе, связан с силами зла, а обретение аксиологического равновесия предполагает появление героя-спасителя, хранящего Книгу бытия.

*Ключевые слова:* образ читателя, персонаж-читатель, переходная эпоха, литературоцентризм, культурная память, У. Эко, А. Перес-Реверте, Л. Улицкая, Т. Толстая, А. Королев, М. Зусак.

Период конца XX – начала XXI веков оправданно получил определение «переходная эпоха»: изменяются векторы художественного сознания, переосмысливаются эстетические системы прошлого, рефлексии подвергаются, казалось бы, устоявшиеся истины. Переломность времени отражается и в литературе, что связано, в первую очередь, с отказом от господствующих догм, сменой форм художественного твор-

чества, поиском новых ориентиров. Зачастую авторы культивируют идею тотального отказа от наследия классической литературы, констатация кризиса современной литературы стала аксиомой. Такого рода явления повторяются в культуре и литературе, являясь отражением процессов, происходящих в обществе. Этап, характеризующий состояние современного мира, можно назвать, обращаясь к терминологии синергетики (междисциплинарной области, занимающейся изучением процессов перехода от хаоса к порядку и обратно), точкой бифуркации, т.е. моментом, когда возможны несколько вариантов дальнейшего развития на пути от неупорядоченности к гармонии. Такое состояние зачастую связывают с историческими периодами, конкретными датами: переход из одного тысячелетия в другое закономерно ознаменован кризисом ценностей прошлого. Каждая переходная эпоха, которую переживает человечество, ознаменована деконструкцией классической (т.е. до этого признанной) культуры. Литература приходит в состояние кризиса, уступая место другим видам искусства, или вступает в синтез с ними, под воздействием чего подвергается как формальным, так и содержательным изменениям. С конца 1990-х годов ученые-литературоведы, размышляя о состоянии искусства слова, констатируют кризис литературоцентризма, указывая при этом на то, что «современное понижение культурного статуса словесности есть явление конкретно-историческое, закономерное, а потому временное» [1, с. 13]. Говоря о развитии литературы в такие периоды, следует обратить внимание на появление здесь образов, мотивов, типов персонажей, которые становятся «сгустками» энергии и памяти прошлого, актуализируется представление о мире как книге или библиотеке. Естественно, что модель «мир – книга» влечет за собой вопрос о человеке в этом мире, и закономерным, на наш взгляд, становится появление в текстах художественной литературы персонажа-читателя. Константы бытия, антиномии «добро» и «зло» в этом контексте воплощаются в мировидении героев-читателей: с одной стороны, персонажи, сохраняющие посредством книги традиционные гуманистические ценности, с другой стороны, герои, меняющие полюса, трансформирующие привычный

взгляд на мир, книга для них становится способом общения со сверхреальностью, связанной, чаще всего, с олицетворением мирового зла.

Традиционный диалог автора и читателя в текстах подобного типа трансформируется, усложняется, так как здесь появляется образ адресата повествования, в котором читатель может узнать / не узнать самого себя, в зависимости от установки автора. «Сознание героя, его чувство и желание мира – предметная эмоционально-волевая установка – со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире; самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказываниями о герое автора» [2, с. 14]. Отношения героини представлены нам «в реакции автора, которая объемлет собою реакцию героя на предмет (книгу. – Е.Б.)» [2, с. 15]. Значимость книги в жизни персонажа-читателя определяется, таким образом, эстетической установкой автора произведения, зависящей, с одной стороны, от субъективного видения мира, а с другой, от объективной реальности, окружающей творца. Последнее вызывает особенный интерес, ввиду того, что модель «мир-книга» актуализируется в творчестве писателей разных национальностей, что свидетельствует о ее универсальности в литературе переходной эпохи.

Путь от хаоса к гармонии может быть назван движением от отрицания к утверждению. Данная идея прослеживается в динамике изображения героя-читателя в произведениях художественной литературы, написанных в периоды ломки старых идеалов и поиска новых ценностей. Говоря о рубеже веков, стоит очертить хронологические рамки данного периода – это 90-е годы XX века – начало XXI века. Одно из произведений, выбранных нами для анализа, не попадает в данные границы, но рассматривается как точка отсчета, отправной пункт развития идей постмодернизма, связанных с глобальным пересмотром аксиологической составляющей мировоззрения человечества, – это роман У. Эко «Имя розы» (1980).

Пространство романа – средневековое аббатство, но основное действие происходит в библиотеке-лабиринте, скрывающей в себе тайну – вторую книгу «Поэтики» Аристотеля. Исследователи неоднократно отмечали, что сюжет романа –

противостояние Вильгельма Баскервильского и Хорхе – носителей двух противоположных мировоззрений; сам У. Эко разводит этих персонажей по противоположным полюсам: «Хорхе воплощает дух догмы, Вильгельм – анализа. Один создает лабиринт, другой разгадывает тайны выхода из него» [3]. Для нас важно акцентировать внимание на том, что эти герои – читатели. Но чтение их принципиально различно. Библиотека в представлении Хорхе – «это гигантский спецхран, место, где в целостности хранятся тексты, а не место, где старые тексты служат отправными пунктами для создания новых» [3]. Вильгельм, таким образом, совершенно очевидно ощущает потребность в диалогизме как залого жизни произведения, Хорхе, напротив, стремится «законсервировать» тайну книги, не допустив ее встречи с воспринимающим сознанием. Достаточно необычен и в то же время объясним финал романа: библиотека сгорает, заветное знание навсегда утеряно: вместе с книгой погибает и единственный знающий ее содержание. Слово, несущее в себе положительный смысл, обречено на гибель, и виной тому – зло, персонифицированное в образе библиотекаря Хорхе. На связь монаха с дьяволом обращает внимание Вильгельм: «Ты дьявол. Дьявол – это не победа плоти. Дьявол – это высокомерие духа. Это верование без улыбки. Это истина, никогда не подвергающаяся сомнению» [4]. Таким образом, тип читателя, представленный в романе У. Эко, можно назвать читателем-палачом, убивающим тайну книжного знания еще до жизни, делающим невозможным необходимый для существования книги диалог.

Похожий тип читателя находим в романе испанского писателя А. Переса-Реверте «Клуб Дюма, или тень Ришелье» (1993). В отличие от У. Эко, он показывает движение героя к сделке с дьяволом, причем направление задается книгой, открывая тайны которой, Корсо приходит к согласию с силами зла. Дело жизни главного героя – поиск ценных книг, и, что важно, ценность определяется, прежде всего, в материальном эквиваленте: «Я, конечно, работаю с книгами, но не обязан их читать» [5, с. 23]. Тем не менее, когда Корсо попадает в руки книга «Девять врат в Царство теней», герой достаточно скрупулезно ее изучает (в общем, это и есть его ра-

бота: установить подлинность издания). Герой двигается в направлении поиска оригинала книги, автором гравюр в которой считают самого Люцифера; вскоре у Корсо появляется помощник – молодая особа, главной отличительной чертой которой А. Перес-Реверте делает цвет глаз – изумрудно-зеленый, т.е. дьявольский. Оказывается, что книга стала объектом интереса целого круга людей, раз за разом пытающихся открыть для себя заветные «Девять врат». Каждый из героев – читатель, желающий подчиниться дьявольской силе, но только Корсо знает, что оригинал книги – это не один экземпляр, а три, соединив которые, можно открыть путь к сделке с дьяволом. В итоге Корсо показывает разгадку книги участникам клуба, которые не медля спешат воспользоваться полученным знанием и погибают в огне, а дьявол навсегда остается с Корсо: «Девушка по-прежнему сидела в машине, и охотник за книгами вздрогнул от эгоистической радости, убедившись, что она не растаяла вместе с остатками ночи <...>. Корсо шагнул навстречу девушке. Он шел, глядя в землю, покорный, готовый распрощаться с собственной тенью. Но у ног его никакой тени не было» [5, с. 930]. Таким образом, герой-читатель в данном произведении воспринимает книгу как объект трансцендентальный, открывающий тайны мира теней; обладание книгой влечет за собой сделку с дьяволом. В контексте всего произведения важно отметить, что «каждый получает такого дьявола, какого заслуживает» [5, с. 931]. Для Корсо – это эффектная девушка, для Варо Борхи – дьявольское пламя.

В литературе 80-90-х гг. XX века господствует тенденция к отрицанию книжного знания, что выражается в образах «дьявольской книги» (будь то «Поэтика» Аристотеля, открывающая тайну смеха, или «Девять врат в Царство теней») и героя-читателя, который становится (осознанно или неосознанно) служителем сил зла. Книга, которая обычно воспринимается как хранилище гуманистических ценностей, превращается в объект интереса дьявола. Такое представление может быть объяснено объективной реальностью, диктующей необходимость пересмотра господствующих догм. Тем не менее, 90-е гг. стали точкой переворота, поэтому в литературе встречаются намеки на иную миссию книги – спасение.

В 1993 г. была написана повесть Л. Улицкой «Сонечка». Произведения этого автора зачастую определяют как «намечающие переход от стратегии постмодернизма к иным художественным кодам, актуальным для словесности XXI века» [6, с. 54]. Л. Улицкая несколько опережает время, идеи ее произведений 90-х гг. активно представлены в литературе начала XXI века, в частности, говоря о повести «Сонечка», стоит отметить идею сохранения традиционных ценностей, культивируемых произведениями классической литературы. Сонечка – не просто герой-читатель, ее профессиональная деятельность связана с книгой, она – библиотекарь, хранительница Слова. «Она впадала в чтение как в обморок, оканчивавшийся с последней страницей книги» [7]. Героиня относится к тому типу читателя, которого принято называть «наивным», она полностью отождествляет себя с героинями художественных произведений. Такой тип чтения охарактеризовал М.М. Бахтин: «художественное восприятие заменяется мечтой, причем читающий вживается в главного героя <...>, и переживает жизнь его так, как если бы он сам был героем ее» [2, с. 28]. Сонечка переживает «чистое вживание, связанное с потерей своего места вне другого» [2, с. 25]. Однако эта особенность Сонечки не только не мешает ей в жизни, но и помогает с достоинством преодолевать проблемные ситуации, в частности, измену мужа, который предпочитает ей молодую девушку, Ясю, а затем и его смерть. Особенно показательным является эпизод похорон Роберта Викторовича: «Яся в черном шелковом платье лепилась к большой и бесформенной Сонечке, выглядывала из-под ее руки, как птенец из-под крыла пингвина» [7]. Жизненная мудрость героини предопределена ее именем: в христианстве София характеризуется «как «художница», по законам божественного ремесла строящая мир» [8, с. 396]. Однако, говоря о семантике имени, хотелось бы сделать акцент на том, что «в раннюю эпоху развития христианства представление о Софии сближалось с ликом Христа-Логоса (т.е. Вторым Лицом Троицы. – Е.Б.)» [8, с. 397]. Любовь героини к книге, таким образом, предопределена изначально и связана, прежде всего, с восприятием истинных ценностей, хранящихся в Книге Бытия. Сонечка-читатель представляет собой

олицетворение абсолютного добра, такой тип персонажа приходит на смену герою-палачу или герою-служителю дьявола. Может быть отмечен поворот культуры от отрицания, трансформации традиционного знания к перерождению и переутверждению гуманистических ценностей. Сонечка, безусловно, является «наивным» читателем, не порождающим идею, а воспринимающим ее из произведения в готовом виде, тем не менее, это – серьезный шаг к обретению истины, начальная ступенька, которую должно пройти человечество на пути к гармонии. Обращение к прошлому, пускай и наивное, лишённое рефлексии, позволит человечеству преодолеть катастрофизм переходной эпохи, найти точку опоры в нестабильном настоящем и построить будущее: «художественная литература удовлетворяет антропологические потребности, потребность человека быть для самого себя наглядным (присутствующим в бытии) и хотя бы временно приобретать определенность в своей вечной диффузности» [9, с. 141-142].

В русской традиции размышления над судьбой книги и человека в их взаимосвязи продолжает Т. Толстая, создавшая произведение с постапакалиптическим содержанием, стоящее на пограничье утопии и антиутопии, – роман «Кысь» (2000). Вообще, мотив книги характерен для жанра антиутопии (Е. Замятин «Мы», Дж. Оруэлл «1984», Р. Брэдберри «451 градус по Фарингейту» и др.). В механизированном обществе, построенном на страхе, нет места произведениям культуры, призывающим к диалогу в поиске истины. В Федор-Кузьмичске книги не запрещены, но их содержание весьма ограничено, классические тексты подвергаются трансформации, кроме того, их авторство приписывается одному человеку – руководителю государства Наибольшему Мурзе. Главный герой романа – Бенедикт, что значит – благое слово, переписчик книг. Долгое время он механически совершает свою работу, нисколько не вдумываясь в содержание книг, но постепенно Бенедикт приходит к чтению, которое, казалось бы, должно даровать прозрение, но герой, «поглощая» книги, входя в реальность каждой из них, оказывается не способен на мыслительную деятельность: «переписывание книг – единственный способ существования, и выход за пределы отдельного текста

дарует не прозрение – очередная роль, но фикция, чертовщина» [10]. Самоцелью для него становится обладание книгой, ради чего герой готов буквально на все. Т. Толстая, используя метод «от противного», утверждает необходимость не только чтения, но и рефлексии над ним, умения «впитывать» книжную истину, «пересаживать» идеи классической литературы на современную почву. Особенно актуальной является проблематика произведения в контексте современной жизни, ритм которой ускоряется настолько, что грозит апокалипсисом не только по причине техногенной катастрофы, но и ввиду скудности ума человека, вызванной нежеланием понимать книгу и рефлексировать над ней. Интересно и построение романа, которое «пародирует Книгу бытия и азбуку» [10] – первоначала, на которых строится все мироздание, божественный Логос, призванный установить гармонию, но ввиду того, что буквы азбуки перепутаны, частично утрачены, а истинное знание подменяется мифом о Кыси, человечество становится не способным к новому этапу эволюции. Роман Т. Толстой, в сущности, становится призывом к сохранению гуманистического знания: автор описывает те последствия, к которым может привести кризис книги.

Мотив апокалипсиса звучит в романе А. Королева «Змея в зеркале» (2004). Персонаж-читатель в этом произведении выступает в качестве той силы, которая способна направлять исторические события. Девушка Елизавета Розмарин неосознанно становится хранительницей книги, которая в контексте произведения приобретает значимость Библии. Это книга сказок Шарля Перро. Елизавета Розмарин – посланница Бога, воплощение его воли, в то время как герои-антагонисты – представители пантеона древнегреческих богов. «Поскольку Бог един, отсутствуют мифологические сюжеты Его истории, которая включала бы взаимоотношения с другими божеествами; единственный сюжет, и притом сквозной, – Его «завет» с людьми» [8, с. 95]. А. Королев создает новый миф, связанный со сражением представителей старого и нового мира. В сущности, это классический сюжет апокалипсиса: «на границе “сега века” и “будущего века” ожидается последняя битва между “сынами тьмы”, которым принадлежит “сей век”, и

“сынами света”, которым принадлежит будущий век» [8, с. 60]. Очевидно, что героиня несет в себе свет, без которого победа над прошлым невозможна. Книга становится путеводителем девушки по жизни, не только определяя направление движения, но и защищая ее: «Эта книжка с пятью сказками Шарля Перро – мой пятый инстинкт. Инстинкт защиты» [11, с. 99] – замечает Елизавета. Только читателю, любящему и знающему книгу, открывается ее тайная сторона: «Мальчик-с-пальчик – ключ к избению младенцев в Вифлееме. Золушка на коленях перед крестной – это само Благовещение, а преображении тыквы – ключ к евангельской евхаристии. Подвал Синой Бороды – гробница Иосифа Аримафейского, куда будет спрятан спаситель в плащанице после распятия» [11, с. 151] и т.д. Только жизнь книги в диалоге с читателем делает ее бессмертной. По мнению автора романа, любая книга является «ростком» из Книги книг: «все мириады экземпляров изданий – это всего лишь отражения той изначальной идеальной первоканиги. <...> Ее имя – Писание» [11, с. 147]. Именно поэтому Гермес, представитель пантеона богов Древней Греции, должен уничтожить первоканигу, ошибка его лишь в том, что он никогда не сможет увидеть текст глазами Елизаветы Розмарин, это доказывает, что книга, вступая в диалог с читателем, порождает каждый раз новую интерпретацию. У. Эко отмечал, что «автор должен иметь в виду некую модель возможного читателя, который сможет интерпретировать воспринимаемые выражения точно в таком же духе, в каком писатель их создавал» [12, с. 18]. Идеальным читателем сказок Шарля Перро стала Елизавета Розмарин, а идеальный читатель для А. Королева, автора романа «Змея в зеркале», – человек, способный грамотно воспользоваться ключами к шифру романа: цитаты из Библии, сказки о Красной Шапочке и рассказа А. Конан-Дойла «Пестрая лента». Перед нами детективный сюжет, подобный тем, что разворачиваются в рассказах о Шерлоке Холмсе: главной героиней является Красная Шапочка, которая преображается, становясь Елизаветой – «покаявшейся служить Богу»; книга сказок Шарля Перро, соответственно, не что иное как один из бесчисленных вариантов Библии. Персонаж-читатель в этом произведении становится храни-

телем Божественной истины, взаимоотношения Елизаветы Розмарин и книги – своего рода сотрудничество, которое открывает новые горизонты бесконечности.

Читатель, сохраняющий книгу, становится проводником человечества на пути к гармонии и упорядоченности. Особенно показательным персонаж подобного типа становится в произведениях, хронотоп которых весьма близок к реальному, и читатель зачастую воспринимает их как документальную прозу. Таков роман австрийского писателя М. Зусака «Книжный вор» (2004), наполненный деталями из жизни Германии конца 1930-х годов. Лизель Меммингер, героиня произведения, девочка, для которой книга становится единственным спасением в непростое время. Лизель не умела читать, но все-таки украла книгу, которая стала для нее азбукой, – «Наставление могильщику». И это показательно: новой азбукой для детей становится жизнь, неразрывно связанная со смертью. Мотив смерти в данном произведении пронизывает все уровни: повествование ведется от лица смерти, которая становится своеобразным спутником по жизни для Лизель; девочка на протяжении всего произведения сталкивается со смертью близких ей людей: брат, лучший друг, приемные родители. Такого рода сюжет весьма показателен: только книга помогает преодолеть жизненную катастрофу как самой девочке, так и окружающим ее людям (во время бомбежки жители города, охваченные паникой, прячутся в подвале одного из домов, успокоить их смогла лишь Лизель, которая стала читать вслух). Книга помогает героям забыть о проблемах настоящего, обратиться к вечным ценностям, хранящимся в литературе. Таким М. Зусак видит преодоление апокалиптичности военного времени, т.е. эпохи кризиса, а значит, и современности.

Таким образом, в произведениях начала XXI века наблюдаем интерес к образу спасающего читателя, который сохраняет книгу в тяжелейших жизненных обстоятельствах. Книга, в свою очередь, помогает герою: дает образец поведения, культивирует традиционный гуманистический взгляд на мир, направляет персонажа, координирует его действия, преображает реальную действительность. Следовательно, намечается

вектор положительного развития человечества на пути к упорядочению бытия. И если для литературы 90-х годов характерно признание аксиологического кризиса, выраженного в образе читателя, скрывающего книгу, не допускающего диалога сознаний, вступающего в своеобразный стговор с силами зла, то в начале XXI века ощущается переход к равновесию бытия. Так или иначе, писатели рубежа XX-XXI веков моделируют в своих произведениях метафорическую модель мира, предлагают варианты преодоления точки неравновесия. Намечаются два вектора: отрицание и утверждение – философские категории, противоположности, являющиеся импульсом развития человечества. Образ читателя, находящегося в тесной связи с силами зла, не допускающего движения вперед посредством диалога сознаний, – характерная черта произведений эпохи «отрицания», непосредственно связанной с аксиологическим кризисом. Постмодернистская идея неприятия памяти прошлого постепенно теряет свою актуальность, возникает необходимость поиска равновесия, как следствие – обращение к образу книги, бережно хранящей тайны прошлого. Если взять за основу представление о мире как книге, а человеку как читателе, то можно сделать вывод о том, что в переходные периоды развития истории человек пытается обратиться к памяти прошлого, зафиксированной в тексте. В зависимости от того, какой путь развития предлагает автор, варьируются и отношения между читателем и книгой: отрицание или утверждение культурной памяти. Но бесспорным остается преодоление точки бифуркации и выход на новый исторический отрезок.

### **Список литературы**

1. Турышева, О. Опасности культуроцентризма: культ литературы глазами литературы / О. Турышева // Кризис культуроцентризма: культ литературы глазами литературы – М.: Флинта, 2014. – С. 11-26.
2. Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества – М.: Искусство, 1979. – С. 7-180.

3. Эко, У. Заметки на полях «Имени Розы» [Электронный ресурс] / У. Эко, 2015. – Режим доступа: <http://knigosite.org/library/read/43914>. – Дата доступа: 07.09.2015.
4. Эко, У. Имя Розы [Электронный ресурс] / У. Эко, 2010. – Режим доступа: [http://royallib.com/book/Eco\\_Umberto/imya\\_rozi.html](http://royallib.com/book/Eco_Umberto/imya_rozi.html). – Дата доступа: 17.07.2015.
5. Перес-Реверте, А. Клуб Дюма, или Тень Ришелье / А. Перес-Реверте – М.: Эксмо, 2014. – 936с.
6. Ковтун, Н. Сонечки в новейшей русской прозе: к проблеме художественной трансформации мифологемы софийности / Н. Ковтун // Литература: Rusistica Vilnensis. – №. 53(2), 2011. – С. 53-70.
7. Улицкая Л. Сонечка [Электронный ресурс] / Л. Улицкая, 2012. – Режим доступа: <http://ihavebook.org/books/102357/sonetchka.html>. – Дата доступа: 14.08.2015.
8. Аверинцев, С. София-Логос. Словарь / С. Аверинцев – К.: Дух і літера, 2006. – С. 59-64, 89-107, 395-399.
9. Сабо, Т. Родословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой / Т. Сабо – Szombathely, 2015. – 190 с.
10. Ковтун, Н. Русь «постквадратной» эпохи (к вопросу о поэтике романа «Кысь Т. Толстой») [Электронный ресурс] / Н. Ковтун, 2015. – Режим доступа: [dissert.tutmb.ru/uploaddocuments...li-tszun.pdf](http://dissert.tutmb.ru/uploaddocuments...li-tszun.pdf). – Дата доступа: 18.09.2015.
11. Королев, А. Змея в зеркале, или Инстинкт №5 / А. Королев – М.: Гелеос, 2004. – 288 с.
12. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко – М.: Симпозиум, 2005. – 512 с.

The article described the image of the character-reader, which is found in the literature abroad XX-XXI centuries. The basic types of relationships between the book and the man. The hero-reader is considered in connection with the typical model of the world as a book, which is found transitional periods in the literature.

**Keywords:** the image of reader, a character-reader, the transition period, cultural memory, U. Eco, A Perez-Reverte, L. Ulitskaja, T. Tolstaya, A. Korolev, M. Zusak.

# **СЛОВО В ПРОСТРАНСТВЕ КОММУНИКАЦИИ**

УДК 82.271

*И.В. Банах*

## **ЕВГЕНИЙ ГРИШКОВЕЦ КАК АНТИДЕПРЕССАНТ: К ПРОБЛЕМЕ КОММУНИКАТИВНЫХ СТРАТЕГИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ**

В современной драматургии и театре происходит напряженный поиск новых форм коммуникации, способных обеспечить максимальное сближение театра и действительности. Конечная цель подобных исканий – психотерапия глобального антропологического кризиса, который испытывает современный человек эпохи потребления. На примере нарративной (моно)драматургии Е. Гришковца рассматриваются такие востребованные коммуникативные тактики, как переориентация на миддл-адресата, поиск «срединного» героя настоящего времени, размывание субъектных границ между автором, героем и адресатом, универсализация смыслов художественного мира пьесы, обращение к различным медиаформатам и др.

*Ключевые слова:* эстетическая коммуникация, коммуникативная стратегия, современная «новая драма», автор, адресат, миддл-литература, нарративная монодрама, Е. Гришковец.

В современном литературном и театральном дискурсе все чаще артикулируется мысль о необходимости принципиальной смены идеи театра как социального института (речь идет прежде всего о так называемой «новой драме» как наиболее актуальном сегменте театрального пространства,

в котором с особой интенсивностью происходят саморerefлексивные процессы). К примеру, бывший арт-директор и нынешний генеральный продюсер театра «Практика» Иван Вырыпаев (а также один из наиболее востребованных драматургов и идеологов современной «новой драмы») связывает расширение функций театра с идеей городского культурного центра: «Ты приходишь в 9 утра на йогу, можешь остаться позавтракать, потом посидеть в интернете, сделать свою работу, взять интересную книжку из библиотеки, отвести ребёнка на развивающие курсы, потом посмотреть спектакль... <...> Интегрированный очаг культуры, но не «Дом культуры», как раньше, а именно театр. Это функция театра, которая стала шире» [1]. Назревшая необходимость расширения театральных функций за счет сближения искусства и действительности постепенно становится лейтмотивом рассуждений большинства модераторов текущего театрального процесса: «Я <...> радуюсь, когда на спектакле встают и кричат: «Позор!» Были у нас такие случаи, но это же здорово. Зал просыпается, из второй реальности зрители попадают в первую. <...> Театр — это часть социума. Одной ногой он стоит в искусстве, а другой все равно стоит здесь, на земле, природа-то его — площадная. Это потом театр укротили и сделали из него искусство для искусства» [2]; «Театр всегда находился на территории искусства. Теперь же наступило время, когда он должен уйти с территории только искусства. Вначале человеческие отношения, а потом — искусство» [3] и т.п.

Как видим, подобный трансгрессивный импульс спровоцирован, прежде всего, поиском новых форм диалога со зрителем, поскольку именно между сценой и залом возникает подлинный спектакль: «Когда человек говорит, что он ищет новую форму, на самом деле он говорит о том, что ищет новый способ коммуникации. Новой формы нет, а вот способы связи с людьми изменяются» [1]. В конечном счете решение коммуникативных задач направлено на расширение зоны влияния современного театра, на выход его в жизненное пространство зрителя. Недаром тот же И. Вырыпаев, рассуждая о миссии современной драмы и театра,

сравнивает последний с йогой и коллективным ретритом, с духовной практикой, запускающей глубинные процессы внутри человека по обретению духовной целостности. Такая же – по сути психотерапевтическая – установка передается и авторам-драматургам, которые в поисках новых способов коммуникации пытаются выйти за пределы установленных жанровых иерархий, допустимых языковых барьеров, сложившихся писательских стратегий.

Изменение диалоговых форм неизменно сопровождается и переориентацией на иного адресата – не узкую прослойку культурной элиты, а широкий фронт образованного большинства – «духовный авангард среднего класса» (Г.М. Ципляков), получившего наименование «срединного» (Б.В. Дубин) или «миддл-читателя» (С.И. Чупринин). Это т.н. «офисный интеллеktуал», в отличие от массового потребителя литературного чтива, рефлексирующий о мире и своем месте в нем и потому не удовлетворенный упрощенными смыслами, которые составляет массовая литература (ему необходимо чтение, «одновременно сложное по составу идей и вместе с тем увлекательное и доступное по стилистике») [5, с. 189]. Основными психологическими характеристиками такого читателя являются «любопытность, образованность, артистизм и живой ум», «стремление к спокойствию частной жизни», «насыщенной духовными свершениями» [5, с. 182]. Подобного активно думающего собеседника, живо интересующегося литературой и театром, видит в зрительном зале на своих спектаклях и Е. Гришковец: «Это люди активно живущие. Они довольно много работают. Это, как правило, представители полезных и ясных профессий – строители, служащие, врачи, страховые агенты. То есть самые обычные люди, не низы общества, не маргиналы» [6]. Как полагает Б.В. Дубин, расширение круга «срединного» читателя во многом происходит благодаря моде: «Чтение для нее (читающей публики. – И.Б.) включено в контекст модного поведения (кино, клубы, выставки, концерты и прочее). Эта публика ориентирована на *моду* (курсив Б.В. Дубина. – И.Б.), интегрирована механизмами моды, и канон здесь – это модный канон. В него входят не-

сколько сенсационных и “раскрученных” российских писателей, примерно того же возраста, и, в большей степени, переводная новейшая литература» [7, с. 69].

Однако нам представляется, что причины читательской и зрительской активности обусловлены не только и не столько модным канонем, сколько ситуацией антропологического кризиса, в которую попадает человек эпохи постмодерна и которую не может не осознавать и/или не чувствовать рефлексирующий читатель. Причины и следствия данного феномена достаточно подробно исследованы в философских и культурологических работах (Р. Генон, Э. Фромм, Г. Маркузе, Э. Тоффлер, Ж. Бодрийяр и др.). Суть его состоит в разрыве современного техногенного общества, построенного на принципах всеобщего потребления, с традиционными этико-эстетическими ценностями – разрыве, который неизбежно приводит к серьезным трансформациям человека и человечества. Среди наиболее значимых последствий антропологического кризиса укажем, во-первых, утрату человеком ощущения целостности, которая выражается в рассогласовании между телесным и духовным началами, между разумом и эмоциями, между внутренним и внешним и проч. и которая ведет за собой потерю индивидуальности, собственной уникальности и слияние с безликой массой большинства. Во-вторых, это морально-нравственная дезориентация и связанный с ней кризис самоидентификации, выражающийся в неспособности и невозможности отождествления себя с каким-либо сообществом, образом, архетипом [8]. И, наконец, в-третьих, это чрезмерная рационализация мышления, которая оказывает «репрессивное воздействие на нравственные, эстетические, духовные ориентации человека» [9, с. 92]. «Одномерный человек в одномерном обществе» – вот блестящая метафора, найденная немецким и американским философом Г. Маркузе для субъекта, находящегося в эпицентре антропологической катастрофы, безутешным итогом которой становится тотальное одиночество, забвение нравственных ценностей, эмоциональное выгорание и ожесточение – «уничтожение человеческого в человеке» (Ю.А. Шрейдер).

В качестве выхода из этого антропологического тупика предлагаются разные сценарии, но именно искусство (в нашем случае драматургия и театр), ориентированное на миддл-читателя, помогает, с одной стороны, эксплицировать и вербализовать проклятые вопросы современности, а с другой, – предложить на них позитивные, жизнеутверждающие ответы (вспоминается фетовская программа гармонизации внутреннего мира любителя «чистой» поэзии: «На землю сносят эти звуки / Не бурю страстную, не вызовы к борьбе, / А исцеление от муки»). И в этом смысле популярность автодокументальных монодрам «человека-театра» Евгения Гришковца – драматурга, писателя, режиссера, актера в одном лице – становится достаточно симптоматичным явлением. Цель данной статьи – определить те коммуникативные тактики, которые обеспечивают актуальность монодрам Гришковца в текущем литературно-театральном процессе.

Стоит начать с авторской эстетической программы, в которой обнаруживается все та же характерная для миддл-литературы жизнетворческая стратегия, расширяющая сферу искусства в область обыденной действительности: «Искусство желает быть унесенным в жизнь, – пишет Е. Гришковец в «Письмах к Андрею», – жаждет в эту жизнь проникнуть, эту жизнь изменить, хочет ворваться в сны человека... или даже лишит его сна... хоть на какое-то время» [10, с. 37]. Такая установка с неизбежностью повышает меру ответственности авторского Слова – перед собой, перед Богом («замыслом») и перед читателем: «Моя литература всегда начинается с замысла. <...> Замысел приходит в виде великой информации, очень сжатой, очень плотной, но огромной по смыслу. И вот, когда я начинаю замысел воплощать, тогда и начинается литература. И появляется ответственность за текст – ведь есть какая-то идея, которая известна только мне одному (так уж посчастливилось или, наоборот, не повезло) и которую только я один могу воплотить» [11]. Такая установка очевидно контрастирует с постмодернистским волонтаризмом и подчеркнутой симулятивностью, разграничивающей сферы реального факта и

авторской фантазии. В представлении же Гришковца искусство не может быть полем для игровых стратегий по отношению к тексту и читателю, оно есть религиозный акт «подключения» к трансцендентному потоку «великой информации» и профетического служения ей («подлинный художник служит искусству религиозно») [10, с. 80].

Вместе с тем, рассуждая о первостепенных своих задачах как писателя и режиссера, Гришковец фокусирует внимание прежде всего на задачах коммуникативного порядка: быть понятным, услышанным, причем не далекими «провиденциальными» потомками, а своими современниками: «Подлинный художник всегда со своими современниками. Он рвется к людям! Он не может без них. Он ценит человека в себе и, как следствие, в других. Поэтому он неотделим от людей» [10, с. 18]. И еще: «Очень хочу быть остро современным автором, именно вот сегодняшним! А творю я потому, что очень люблю людей. Я просто не могу без людей! Но так сложилось, что в жизни, в бытовых ситуациях мне не всегда удается быть понятным окружающим. Зато это мне удается в литературе. И мое желание писать книги и делать спектакли — это просто стремление быть понятным, а стало быть, не одиноким. Так что мое литературное искусство — это борьба с одиночеством» [11]. Для Гришковца, как и для любого автора, обращенного к «срединному» читателю, контакт с реальным адресатом важнее философских истин и нарочитых литературных аллюзий; подобный перенос акцента с сообщения на реципиента (подчинение эстетических задач коммуникативным) вполне характерен для миддл-литературы [12, с. 155], и объяснить это можно не только знанием конъюнктуры книжного рынка и стремлением к увеличению объема продаж, как полагают некоторые критики, но в большей степени тем нереализованным метафизическим избытком, который испытывает любой человек, попавший в ситуацию антропологического кризиса. В этом смысле Гришковец — «сын больной большого века», подменившего живое человеческое общение виртуальными контактами, информационными и цифровыми

технологиями и обострившего ощущение экзистенциального одиночества.

Характерно, что именно этот субстанциальный конфликт между человеком и временем становится одним из значимых нарративных «узлов» в творчестве Гришковца. В пьесе «+1» (2009), например, герой-рассказчик с возмущением рассуждает об унификации телесного многообразия живого мира с помощью бинарного кода: «Мне, как живому существу, от этого страшно. Как же так?! А фотографии детей, цвет их кожи, пальчики маленькие... Или фотографии прекрасных и любимых женщин, их улыбки, глубина глаз... Удивительные пейзажи... Да небо, в конце концов. Небо! Его особенная синева... Море, солнце. Это всё только ноль-один? Мои родители, мои дети, мои друзья, я сам – всё только ноль-один?!» [13, с. 185] Пластичный мир, наполненный звуками, запахами, визуальными и тактильными образами, цифровые технологии подменяют бессмысленным числовым эквивалентом – комбинациями чисел, обесценивая при этом и человеческий язык и человека в целом, из волевого и чувствующего субъекта превращенного в бездумного потребителя. Та же мысль о разрушительном влиянии современных технологий звучит и в спектакле «Прощание с бумагой» (2012), в котором сожаление о конце письменной культуры сопровождается панегириком в адрес ее неизменных атрибутов (рукописей, писем, книг, туристических карт, чернильных ручек, печатных машинок), звучного «бумажного» дискурса (уходящих в прошлое слов «клякса», «почерк», «промокашка») и, в конечном счете, неповторимой человеческой индивидуальности, исчезающей одновременно с уходом «бумажной» эпохи. На этот техногенный конфликт дополнительно накладывает свой отпечаток (пост)советский травматический опыт («травма Реальным»), связанный со службой героя на Тихоокеанском флоте (пьеса «Как я съел собаку», 1998), и, как показало исследование М. Липовецкого и Б. Боймерс, проходящий красной нитью через все творчество писателя [14].

Но все-таки основная тема (и главное открытие) в драматургии Гришковца имеет более универсальный, вневре-

менной характер – одинокий человек в отчужденном мире, пытающийся осмыслить свое бытие-в-мире и ищущий сокровенного диалога с Другим (в пьесе «Планета» автором найден удачный визуальный образ: маленький человек, сидящий на поверхности большой планеты, над которой простирается бесконечный космос): «голый человек на голой земле, на пустой сцене, <...> растерянный, не знающий, что делать со своим опытом, и делящийся этим опытом с беззащитностью случайного собеседника» [15, с. 184]. Такой тип положительного героя близок и понятен «срединному» читателю – рядовому жителю мегаполиса, который, как и герой Гришковца, пытается преодолеть свое одиночество, ищет ответа на те же метафизические вопросы, испытывает ту же неизбывную тоску по другой, более осмысленной и более счастливой жизни – жизни, в которой «блуждают прекрасные и непонятные субстанции счастья» [13, с. 175]. Как справедливо указывает Р. Сенчин в рецензии на сборник рассказов «Планка», «Гришковец увидел типичнейшего человека нашего времени, уловил его язык, его интересы и проблемы, показал его тяжелую, проносящуюся в бешеном ритме, но по сути пустую и бессобытийную жизнь. И его тоску по чему-то настоящему – по любви, по подвигу, по дружбе» [16]. Эта типичность, немаргинальность, некоторая «усредненность» героя способствует более активному отождествлению зрителя с персонажем. Положительный герой в таком случае (а его наличие является обязательным элементом миддл-литературы) «отзеркаливает» зрителя, экзистенциальный опыт которого корректируется за счет проекции чужого опыта, и благодаря этому конструирование собственной жизни становится более осознанным и, главное, прочувствованным.

«Молодой человек» лет 30–40 (именно так определяет Гришковец его возраст) – это прежде всего «внутренний» человек с романтическим мироощущением (недаром самого автора с его же легкой подачи окрестили «театральным романтиком», «новым сентименталистом»), с доминантными эмоциональными ценностями (любовь, дружба, душевное равновесие, счастье, понимание и др.). Все его потребно-

сти сфокусированы на желании безусловной любви («чтобы любили и уважали просто потому что ты есть» [13, с. 230]), способной преодолеть человеческую разобщенность: «И как же важно почувствовать свою жизнь не в одиночку, а с кем-нибудь вместе. Потому что вместе всегда сильнее, чем в одиночку. В одиночку можно только сильнее всего ощутить одиночество. А вместе можно ощутить жизнь» [13, с. 236]. И читатель / зритель оказывается тем Другим, в диалоге с которым ощущение своего присутствия в жизненном пространстве становится более обостренным. Уникальность этого мироощущения (которая не раз подчеркивалось критиками) – в цепкой эмоциональной памяти героя, в умении схватить жизнь в ее повседневных мелочах, будничных событиях, кратких мгновениях, тактильных деталях, неповторимых телесных жестах, т.е. в той универсальной зоне приватности, которая доступна мышлению *любого* человека. И эта близость экзистенциального опыта героя и читателя / зрителя делает героя узнаваемым, его одиночество – актуальным, а сами пьесы Гришковца – востребованными адресатом.

Болезненная, почти травматическая зависимость от Другого обусловлена еще и напряженным внутренним конфликтом героя Гришковца, который с навязчивой повторяемостью от пьесы к пьесе поднимает проблему самоидентификации (кто я? где я? где заканчивается моя воля и начинается власть стереотипов? и проч.). Между «Я-для-себя» и «Я-для-других» («+1»), между телесным и духовным началами («ОдноврЕмЕнно»), между «Я-в-прошлом» и «Я-сегодня» («Как я съел собаку») существует огромная дистанция, и «Я» героя оказывается нетождественным самому себе, зыбким, неопределимым, постоянно ускользающим от познающего его взгляда: «“Я” – это вообще очень сложно, и можно запутаться сразу и надолго» [13, с. 212] Еще М.М. Бахтин настаивал на принципиальной диалогичности (само)познания, на том, что без Другого субъект не может получить знания ни о себе, ни о мире: «подлинная жизнь личности совершается как бы в точке несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего, что

он есть как вещное бытие» [17, с. 100]. Аналогичным образом выстраивает «Я» героя и Гришковец: личность первого конструируется как продукт коммуникативного взаимодействия с Другим – перед мысленным взором читателя и/или непосредственным взглядом зрителя.

Для этой цели автор избирает наиболее подходящую жанровую форму – нарративная монодрама (или «драма дискурса»), которая восходит к литературе «потока сознания» и отличается обращенностью слова героя-рассказчика за пределы рампы – в зрительный зал: здесь, по определению П. Пави, «весь текст “от и до” обращен непосредственно к публике или, точнее, “швыряется ей в лицо”», а сам дискурс «перестает быть языковым кодом, вписанным в изображение и сценическую речь, становясь структурирующим началом всего театрального действия» [18, с. 193], т.е. миметический показ уступает место рассказу об уже случившихся событиях. Парадоксальность жанрового выбора драматурга заключается в том, что герой окончательного ответа на вопросы по поводу своего «неизреченного» «Я» так и не находит, но автор благодаря публичному поиску истины кризис самоидентичности все-таки разрешает – не нарративно (в событии, о котором рассказывается), а перформативно (в событии самого рассказывания), «создавая в процессе спектакля коллективное «мы», к которому все сидящие в зале принадлежат. Это «мы» объединено не идеологией, а эмоциональной памятью, не социальностью, а экзистенцией, не великими нарративами, а мелочами» [14, с. 265]. И это возникающее в пространстве спектакля единение героя с залом создает очень мощный катартический эффект узнавания себя в герое и обретения сокровенного знания о себе.

Именно кризисом личной идентификации можно объяснить многократное обращение в пьесах к архетипу ребенка, проявляющееся и в постоянных апелляциях героя к своему детству, и в образе того «внутреннего ребенка», который отличает психологическую структуру рассказчика. Для Гришковца период детства – это родина «Я», время безусловного счастья. Отвечая на вопрос, почему герой в своих рефлексиях все время возвращается к детским воспоминаниям,

нениям, драматург поясняет: «Потому что в детстве было безусловное, беспричинное счастье. Мой герой не станет суетиться из-за денег, потому что единственное, что он понимает, это то, что так, как в детстве, он уже никогда не будет счастлив, ни за какие деньги. По той причине, что он любит жизнь и свое детство, он любит других людей» [19]. Как видим, в сознании драматурга возврат в детство напрямую связан с витальностью и коммуникацией. И этот авторский посыл вполне коррелирует с психоаналитической теорией, согласно которой ребенок есть одно из воплощений Самости – целостности, утрачиваемой в процессе взросления человека. Именно детская оптика характеризуется «мудрым всеведением», способностью к творческому преобразению мира и благодарнымприятием жизни во всей ее полноте и многогранности (недаром во всех культурах витальный, креативный, спонтанный, эмоциональный ребенок противопоставляется рассудочному, нецельному взрослому). Этот травмирующий переход из детства во взрослую жизнь, связанный с инициационным комплексом, блестяще показан в пьесе «Как я съел собаку», где ангелоподобного ребенка из идиллического пространства дома армейская служба погружает в пространство смерти (Танатоса) и превращает в растерянного, деперсонализированного человека, утратившего и вкус к жизни, и детскую чистоту, и контакт со своим внутренним «Я».

В пьесе «+1» есть эпизод, в котором герой встречает незнакомого пятилетнего мальчика, целиком погруженного во внутреннюю режиссерскую игру и, эмоционально сопереживая ему («Я смотрел на этого мальчика, и мне даже на миг увиделось то, что он видит своим невидящим взглядом»), переживает состояние, подобное инсайту: «И я понял в этот момент, по кому скучаю. Я понял, какого человека мне не хватает в жизни. Я со всей ясностью осознал, по кому я невыносимо тоскую, тоскую давно, и кого мне так не достаёт каждый прожитый мною день. Это конкретный человек. Мне он необходим, и я по нему скучаю. Я скучаю по себе, счастливому» [13, с. 174]. Эта тоска по идеальному ресурсному состоянию, к сопереживанию которой приглаша-

ется и читатель / зритель, становится у писателя отправной точкой своеобразной библио- и театротерапии, цель которой – восстановление витальности, чувствительности к себе, к своим желаниям, к своему творческому потенциалу. Поэтому вопрос, который мучает героя монодрам Гришковца, – поиск «внутреннего» счастья («Как удержать счастье? Как его растянуть?») [13, с. 173] – удивительным образом совпадает с задачами позитивной психологии по обнаружению источников счастья, определению и формированию положительных черт характера и, в конечном счете, восстановлению душевного равновесия современного человека (см., например, в: [20]).

Реакция зрителей при этом напоминает реакцию человека во время коллективного сеанса психотерапии. В документальной книге «Год жизни» сам Гришковец описывает атмосферу в зале во время спектакля по пьесе «ОднорЕмЕнно» (речь идет об эпизоде, когда рассказчик, держа в руке картонную звездочку, предлагает зрителям вообразить, что это настоящая звезда, и загадать желание): «В этот момент мне всё было хорошо видно, так как зал был освещён контровым светом <...> Я тогда почувствовал волну сильнейшего внимания. И я отчётливо видел лица нескольких сотен человек, которые, не отрываясь, смотрели на эту маленькую звёздочку у меня в руке. <...> все загадывали желание. И лица были прекрасны. И все эти желания и все эти взгляды были направлены на кусочек картона. Я тогда опустил глаза, потому что мне показалось, что я подглядываю за чем-то очень сокровенным, и ещё я чувствовал, что вот-вот расплачусь. А когда звёздочка падала, я ощутил выдох, выдох нескольких сотен людей. Это было чудо» [21, с. 102]. К этому чуду пробуждения «внутреннего» ребенка в собеседнике и обращается через голову своего героя Гришковец, и такая по сути психотерапевтическая стратегия является достаточно востребованной в современной беллетристике. Так, И.И. Плеханова, размышляя над постпостмодернистской ситуацией в литературе рубежа XX-XXI вв., указывает на актуализацию «нарративных моделей, сохраняющих в своей основе архетипическую витальную суггестию». К

таким витальным нарративным моделям можно отнести и мотив воспоминания о детстве, в котором проявляет себя архетип ребенка, смикшированный с архетипом Самости. Задача подобных моделей – «не коммерческий успех, но психотерапия, умиротворение сознания читателя, внушение надежды» [22, с. 135]. Театрализация же публичных ретроспекций в детство, как мы видим, многократно усиливает очистительное воздействие на зрителя, погружая его в особое психофизиологическое состояние и высвобождая коллективную энергию ресурсных состояний.

Катарсис интеграции (термин Я. Морено), переживаемый зрителями по отношению к герою Гришковца, усиливается дополнительно благодаря намеренному размыванию субъектных границ между автором, героем и актером: монодраматические пьесы выстраиваются драматургом на основе автобиографии (М. Липовецкий назвал подобные пьесы «неоисповедальными», реализующими принцип «автодеконструкции» [23, с. 245]) и разыгрываются на сцене самим Гришковцом. Роли драматурга, актера и режиссера соединены здесь неразрывно, и спектакль рождается буквально из духовно-телесной целостности одного человека, в результате чего зритель готов отождествить всех участников театральной ситуации, а статус доверия, как известно, к произведениям нон-фикшн на порядок выше. Это прекрасно осознает и сам Гришковец: «Если бы публика знала, что для меня, стоящего на сцене, пишет другой человек, никто бы на меня не пошел. Как никто бы не пошел на исполнителя-Окуджаву или исполнителя-Высоцкого. Людям необходимо знать, что перед ними – автор, только в этом случае возникает то доверие и та ответственность, которая здесь необходима» [24]. Примечательно, что для писателя вопросы о доверии собеседника и авторской ответственности перед ним неразрывно связаны между собой, благодаря чему искусство и жизнь в сознании автора обретают то самое «внутреннее единство смысла», о котором рассуждал М.М. Бахтин в статье «Искусство и ответственность».

Несмотря на неоднократное акцентирование своей разницы с героем, тот медийный образ, который выстраи-

вается писателем в его многочисленных диалогах с журналистами, в ток-шоу, телепередачах, интернет-блоге, психологически очень близок «лирическому герою» его пьес. Так, сам Гришковец многократно высказывается по поводу своего лирического отношения к миру, а в «Письмах к Андрею» рассматривает жизнь как не столько событийный ряд, сколько «череду переживаний», которые «остаются таинственным содержанием <...> тире между датами жизни и смерти» [10, с. 9]. «Только интенсивность переживаний, – пишет автор, – сообщает жизни ее содержательность» [10, с. 11], настоящий художник же «адресует всего себя сопереживанию, переживая и чувствуя жизнь много острее остальных» [10, с. 14]. Драматургу, как и его герою, свойственно такое же пристальное взглядывание в свою внутреннюю жизнь, позитивное мировосприятие, романтическое сомнение в «изреченности» мысли и власти слова, такая же цепкая эмоциональная память и проч. На этот характерный образ автора накладывают сильный отпечаток еще и актерские данные Гришковца – его несомненная личная харизма, заикающаяся интонация, инфантильная пластика – та неповторимая телесность, без которой театральное представление немислимо. Недаром монодрамы Гришковца без его участия обречены если не на провал, то на настороженное сравнение с оригиналом. Вспоминается, к примеру, постановка Гродненского драматического театра по пьесе «Планета» (режиссер – А. Кологрив). Создатели спектакля изменили пластический рисунок роли главного героя: образ бойкого, порывистого, самоуверенного, видавшего виды молодого человека не имел ничего общего с тем сомневающимся, судорожно подбирающим нужные слова трогательно-наивным персонажем, знакомым по пьесам российского драматурга, – и у зрителя невольно возникает эффект обманутых ожиданий. Стоит согласиться с П. Вайлем, который полусерьезно пишет о том, что писатель работает в особом неповторимом жанре – «гришковец», и в этом жанре образы автора и героя оказываются единым «продуктом».

В своем стремлении к слиянию текста с действительностью и разрушению субъектных границ Гришковец по-

кушается и на святая святых – на категорию автора и авторства. Его монодрамы позиционируются как демонстративно незавершенный, свободный текст. Зрители, присутствовавшие на спектаклях Гришковца и впоследствии читавшие его пьесы, говорят о несовпадении сценической и литературной версий одного и того же произведения. Эта нетождественность, как выясняется, входит в творческий замысел драматурга, по признанию которого, каждый сыгранный спектакль – это своеобразная редакция текста: «Только в редких случаях, когда я очень сильно устал, я могу сыграть спектакль точно по схеме, то есть формально его воспроизвести, чего я, кстати, очень не люблю делать. Но на самом деле, каждый раз это редакция, я продолжаю работать с текстом. Спектакли, которые пришли к некоей кристальной форме, я снимаю» [6]. Более того, ради максимально глубокого погружения актера в роль «рассказчика» (и соответственно – более тесного контакта с залом) автор в препозитивной ремарке к пьесе «Как я съел собаку» рекомендует дополнять текст «собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать» [25, с. 168]. Эмоционального контакта с адресатом Гришковец готов достичь даже ценой освобождения от готового, завершенного авторского слова.

Вследствие размывания субъектных границ создается ощущение серийности драматургии Гришковца: изменяются ситуации, вокруг которых разворачивается повествование, но неизменным остается герой и характер его нарративной реакции. И сам драматург признается в том, что «пишет один текст, одну непрерывную книгу», «некий мегатекст», который реализуется и в театре, и в музыкальных работах, и в литературных произведениях [26]. Для миддл-читателя эта повторяемость создает зону комфорта, а для читателя более искушенного – зону сомнения в художественной допустимости подобных самоповторов и недоверия к профессионализму автора (маргинальность, «тревожность» своего положения в писательской среде осознает и Гришковец: литературное сообщество, как он полагает, не считает его литератором, а театральное – отказывает ему в статусе теа-

трального деятеля [27]). Недаром в рецензиях на его книги и спектакли нередко звучат сомнения в безоблачности перспектив дальнейшего тиражирования как избранного сценического образа, так и нарративных моделей, с ним связанных (О. Рогинская, М. Липовецкий, Д. Быков и др.).

Правда, как признается сам драматург, положенный в основу его пьес автодокументальный материал искусно препарируется в сторону универсализации смыслов, что тоже «работает» на интеграцию зрителя с героем. «Я убежден, что человеку интересней всего читать про себя. Или увидеть что-то в театре про себя. Вот этим я и занимаюсь» [6]. И в этом умении сделать так, чтобы читатель узнал свои переживания в уникальном персональном опыте автора, смог «чужое вмиг почувствовать своим», заключается бесспорный талант и художественное чутье Гришковца. Вот как сам автор описывает работу по универсализации литературного материала: «Бессмысленно, к примеру, во Франции, где я сыграл спектакль “Одновременно” больше 80 раз, описывать сцену, когда человек после празднования Нового года открывает холодильник, а там салаты какие-то стоят и чуть оплывшие, холодные пельмени. Во-первых, у них нет такого Нового года, во-вторых, в холодильнике – совершенно иная еда. Поэтому там я заменяю эту сцену другой, хотя и похожей по смыслу. Я убираю все экзотические детали» [6]. Подобной адаптации подвергается драматический материал не только для иностранного зрителя, но и для зрителя отечественного. Так, рассказывая о подготовке второй редакции «Как я съел собаку» (в 2011), Гришковец признался, что сознательно убирал из своего монолога все признаки «советскости», объясняя правку изменившимся составом зрителя: «Потому что в зале сидят люди, которым двадцать, и как только они слышат про Советский Союз, эта история отправляет их в прошлое. А я не хочу. Я хочу быть остросегодняшним. И главное, что там есть про сейчас, — это тема свободы, которой раньше не было» [28]. Желанию попасть в свое время, разрушить любые границы – национальные, профессиональные, поколенческие и проч. – сопутствует и полное отсутствие морализаторства, лобового дидактиз-

ма: «Работая над универсальностью, ни в коем случае нельзя высказывать мнение. Мой герой никогда не говорит, что ему нравится или не нравится. Никогда. Потому что мнение моего персонажа может не совпасть с чьим-то – и этот вот момент единения пропадает. И все» [цит. по: 14]. Подобные откровения доказывают, что автодокументальность пьес Гришковца – это лишь хорошо сконструированная иллюзия, нацеленная, с одной стороны, на большее вовлечение адресата в пространство текста, а с другой, – на рекрутирование нового поколения собеседников.

Размыванию дистанции между автором и его героем в немалой степени способствует трансмедийный характер творчества Гришковца. Балансируя на тонкой грани между искусством и развлекательной индустрией, он, по собственному признанию, постоянно убирает «границы между профессиями в самом себе»: из театральной постановки его монодрамы с легкостью конвертируются в видеоформат и только затем – в литературный текст как вторичный продукт сценического оригинала; рефлексии монодраматического героя находят продолжение в дневниковых записях автора, мигрируют из литературы в Интернет и обратно (имеется в виду «Год жизни», «Продолжение жизни», «От жизни к жизни» и другие публицистические произведения автора, созданные на основе записей в блоге Живого Журнала), переходят в музыкальные декламации (в рамках совместных проектов с группами «Бигуди» и «Мгзавреби») и т.п.

Эта непрекращающаяся «миграция формата», с одной стороны, расширяет ряды почитателей автора, обеспечивая доступность его произведений широкому кругу людей и формируя упомянутый уже «модный канон», с другой же – в корне меняет характер коммуникации и порождает своеобразную смешанную реальность, где «жизнь и поэзия – одно», где сняты все субъектные границы, в том числе между автором и адресатом. Эти границы размываются как на сцене (за счет диалогового режима повествования, обусловленного ситуацией «один на сцене», прямых обращений к собеседнику, постоянных апелляций к его жизненному опыту, вовлечения зрителя в интерактивное взаимодействие),

так и за ее пределами (ведение авторского блога, ответы на комментарии «гришковчан» и «гришковчанок», многочисленные интервью, встречи со зрителями и проч.) И хотя сам писатель, несколько лет подряд практически ежедневно общавшийся со своими читателями в Живом Журнале, испытывает сомнения в допустимости уничтожения дистанции («Нужен ли этот Живой Журнал <...> мне, нужен ли он его читателям, не вреден ли он мне как писателю, не размывает ли он каких-то таинственных писательских рамок, не нарушает ли он ту самую дистанцию между писателем и читателем, которую размывать и нарушать нельзя? Я этого не знаю» [22, с. 6]), но получаемый психотерапевтический эффект от этого разрушения границ говорит в пользу художественных новаций автора.

Приведем лишь несколько весьма показательных отзывов на творчество Е. Гришковца, свидетельствующих об успешности избранной коммуникативной стратегии. Первый принадлежит известному критику Яну Шенкману, написавшему в рецензии на сборник рассказов «Планка», что «рассказы эти – лучшая *терапия* (здесь и далее курсив наш. – И.Б.) для человека, задержанного будничной гонкой и забывающего смотреться в зеркало. Посмотришь – и кажется, что жизнь твоя не так уж бессмысленна. Ее есть за что полюбить» [29]. Указанный фрагмент рецензии впоследствии был вынесен в аннотацию к сборнику и, оторвавшись от своего автора, стал формулой для самопозиционирования Гришковца в читательской среде. Два других – это непосредственные отзывы тех миддл-зрителей, ради которых драматург регулярно «работает Гришковцом» во время представления своих монодрам: «В его спектаклях всегда видишь себя и начинаешь анализировать свои поступки. Гришковец не просто актер, он хороший *психолог*, ведь заглянуть внутрь себя, посмотреть на себя со стороны, оценить свое поведение в различных ситуациях, порой глупых, умение смеяться над собой дано не каждому». «Во время просмотра возникает чувство, что этот человек откуда-то всё про тебя выведает и вот рассказывает всей стране. Для меня Гришковец – *анти-депрессант*, он открывает дверь за кулисы нашего видения

мира, указывает на то, чего мы не замечаем» [30]. Для этих зрителей творчество писателя выходит за рамки литературы и становится явлением практической психологии, дающей спасительные ответы на смысложизненные вопросы.

Сам драматург говорит о непреднамеренности того психотерапевтического эффекта, о котором пишут поклонники его творчества: «Терапевтической задачи точно нет, есть художественная задача. Она имеет другие цели. Но, тем не менее, люди радуются хотя бы тому, что во время концертов или спектаклей они не одиноки, потому что еще несколько сотен человек радуются тому же самому, чему и они. Они понимают, что у них есть какой-то общий опыт, общая жизнь, хотя все они разного возраста, разного достатка, разного образования. Люди знают одно и то же, переживали одно и то же, это дает ощущение «не одиночества». <...> Я этого не задумывал, но я не против» [31]. В своих монодрамах Гришковец напоминает читателям и зрителям, утратившим связь со своим внутренним «Я» и с миром, об их уникальности: «Мы не часть исторического процесса. Мы, живые, просто сама жизнь и есть... И мы само время. Мы, живые, всегда в самом эпицентре жизни <...> Да, всегда! Всегда, пока живые» [13, с. 208]. И этот рефрен звучит, как мантра, как аффирмация, которая фиксирует в подсознании образ бьющей через край витальности, гармонизирует психоэмоциональный фон читателя и, в конечном счете, дарует надежду на позитивные перемены в его непростой повседневной жизни.

### Список литературы

1. Трабун, Д. Иван Вырыпаев о спектакле, который делает человека счастливым (интервью) [Электронный ресурс] // Д. Трабун, 2015. – Режим доступа: <http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/196935-вырыпаев>. – Дата доступа: 20.09.2015.
2. Шимадина, М. Михаил Угаров. Театр для всех [Электронный ресурс] // М. Шимадина, 2015. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2007/03/n3-article21>. – Дата доступа: 20.09.2015.
3. Иванова, Т. «Вначале человеческие отношения, а потом – искусство»: Иван Вырыпаев о театре, России и политике [Электронный ресурс] // Т. Иванова, 2015. – Режим доступа: <http://paperpaper.ru/viripaev/>. – Дата доступа: 20.09.2015.

4. Солнцева, А. Михаил Угаров: «Одни мои знакомые в обмороке от высказываний других моих знакомых» [Электронный ресурс] // А. Солнцева, 2015. – Режим доступа: <http://www.mn.ru/friday/20120907/326548553.html>. – Дата доступа: 20.09.2015.
5. Циплаков, Г.М. При чем тут маркетинг? Средний класс как вопрос русской литературы XXI века между жанрами / Г.М. Циплаков // Знамя. – № 4. – 2006. – С. 179-191.
6. Лье, В. Евгений Гришковец: Люди живут не для того, чтобы за ними наблюдали [Электронный ресурс] / Л. Василь, 2015 – Режим доступа: <http://mignews.com.ua/avtor/intervyu/1721453.html>. – Дата доступа: 20.09.2015.
7. Дубин, Б.В. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре: [сб. ст.] / Б.В. Дубин. – М.: НЛЮ, 2010. – 345 с.
8. Щербаков, М. Модель уровней самоидентификации личности [Электронный ресурс] / М. Щербаков, 2015. – Режим доступа: [http://www.ipd.ru/articles/ident\\_article.shtml](http://www.ipd.ru/articles/ident_article.shtml). – Дата доступа: 20.09.2015.
9. Маркузе, Г. Одномерный человек / Г. Маркузе. – Минск: Харвест, 2003. – 230 с.
10. Гришковец, Е. Письма к Андрею / Е. Гришковец. – М.: Эксмо, 2015. – 168 с.
11. Иткулова, В. Сейчас время поиска героя. Будет найден герой – будет великая литература [Электронный ресурс] // В. Иткулова, 2015. – Режим доступа: <http://www.mk.ru/culture/2010/09/10/528785-evgeniy-grishkovets-quotseychas-vremya-poiska-geroya-budet-nayden-geroy-budet-velikaya-literaturaquot.html>. – Дата доступа: 20.09.2015.
12. Чупринин, С. Звоном щита / С. Чупринин // Знамя. – 2004. – № 11. – С. 147-159.
13. Гришковец, Е. Сатисфакция / Е. Гришковец. – М.: Махаон, Азбука-Аттикус, 2011. – 400 с.
14. Липовецкий, М., Боймерс, Б. Травма – перформанс – идентичность: интимный театр Евгения Гришковца / М. Липовецкий, Б. Боймерс // СССР: Территория любви: [сб. статей]. – М.: Новое издательство, 2008. – С. 234-267.
15. Быков, Д. Взрослая жизнь молодого человека / Д. Быков // Новый мир. – 2002. – № 1. – С. 184-187.
16. Сенчин, Р. Рассыпанная мозаика: Рассказ в прозе тридцатилетних [Электронный ресурс] // Р. Сенчин, 2015. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/130/se26.html>. – Дата доступа: 20.09.2015.

17. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит, 1972. – 470 с.
18. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
19. Ковальская, Е. Итоги нулевых [Электронный ресурс] / Е. Ковальская, 2015. – Режим доступа: <http://gorod.afisha.ru/archive/8322/>. – Дата доступа: 20.09.2015.
20. Гилберт, Д. Спотыкаясь о счастье / Д. Гилберт. – М.: Альпина Паблишер, 2015. – 320 с.
21. Гришковец, Е. Год жизни / Е. Гришковец. – М.: АСТ, 2008. – 333 с.
22. Плеханова, И.И. Философские проблемы литературоведения: Теория витальности в связи с философией и теорией литературного творчества / И.И. Плеханова. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2014. – 270 с.
23. Липовецкий, М.Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых / М.Н. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73. – С. 244–276.
24. Филиппова, Т. «Я не уверенный в себе человек, но очень уверенный автор»: Драматург Евгений Гришковец [Электронный ресурс] // Т. Филиппова, 2015. – Режим доступа: <http://www.newizv.ru/culture/2015-10-12/228745-dramaturg-evgenij-grishkovec.html>. – Дата доступа: 20.09.2015.
25. Гришковец, Е. Зима. Все пьесы / Е. Гришковец. – М.: Эксмо, 2005. – 320 с.
26. Гришковец, Е. Я пишу одну непрерывную книгу / Е. Гришковец [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.open.by/culture/44587>. – Дата доступа: 20.09.2015.
27. Крижевский, А., Проскуровский, Д. «Я устал изображать» (Евгений Гришковец о своей книге «Письма к Андрею», внутреннем родстве с Тарковским и подробностях выкупа архива режиссера на торгах в Лондоне) [Электронный ресурс] // А. Крижевский, Д. Проскуровский, 2015. – Режим доступа: [http://www.gazeta.ru/culture/2012/12/12/a\\_4888741.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2012/12/12/a_4888741.shtml). – Дата доступа: 20.09.2015.
28. Ковальская, Е. Остросегодняшний Гришковец [Электронный ресурс] // Е. Ковальская, 2015. – Режим доступа: [http://www.jewish.ru/culture/press/2011/01/prn\\_news994292557.php](http://www.jewish.ru/culture/press/2011/01/prn_news994292557.php). – Дата доступа: 20.09.2015.
29. Гришковец, Е. Планка / Е. Гришковец. – М.: Махаон, 2006. – 287 с.
30. Гришковец, Е.: «Одновременно» (видео) [Электронный ресурс] / Е. Гришковец, 2015. – Режим доступа: <http://www.kinopoisk.ru/film/425997/>. – Дата доступа: 20.09.2015.

31. Трефилова, Н., Мазунин, А. «Меня никто не знает». Гришковец рассказал о себе настоящем [Электронный ресурс] / Н. Трефилова, А. Мазунин, 2015. - Режим доступа: <http://ria.ru/culture/20091203/196777078.html?id=?id=>. - Дата доступа: 20.09.2015.

In modern drama and theater occurs the intense search of new communication forms, capable of maximum convergence of theater and reality. The ultimate goal of these searches is psychotherapy of the global anthropological crisis that modern man feels in the era of consumption. The example of narrative (mono) drama E. Grishkovets covers such popular communication tactics as shifting to middle-addressee, searching the typical hero of actual time, blurring of the subjective boundaries between author, hero and addressee, universalizing the meanings in the world of the play, appealing to different media formats, etc.

**Keywords:** aesthetic communication, communication strategies, modern "new drama", author, addressee, middle-literature, narrative drama, E. Grishkovets

УДК 821.161.1

*А.В. Зезюлевич*

## **«СИЛА БЕССЛОВЕСНОСТИ»: СЮЖЕТ О КРЫСОЛОВЕ В ДИСКУРСЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ**

Сюжет о Крысолове имеет многовековую историю. Зародившись в немецком фольклоре в к. XIII в., он функционирует в литературном процессе как сюжет о неодолимой силе музыки и онтологическом начале искусства вообще. В XX в. сюжет политизируется, выполняет функции критики тоталитаризма. В нач. XXI в. данный сюжет-фрейм перемещается в сетевую литературу и переживает своеобразный откат к средневековым трактовкам. В сфере массовой коммуникации в дискурсе коммерческой и социальной рекламы сюжет о Крысолове окончательно освобождается от эстетической семантики, однако мотив чарующей музыки не утрачивает своего доминирующего значения: в новых условиях музыка Крысолова начинает выполнять функции уникального торгового предложения.

*Ключевые слова:* вечный сюжет, мотив, сюжет о Крысолове, рекламный дискурс, фрейм.

В современной теории литературы понятие «вечный сюжет», традиционно определявшееся с позиций нарратологии, рассматривается в русле идей рецептивной эстетики и когнитивного литературоведения, благодаря чему становится возможным выявить его комплексный характер и

фреймовую природу. В качестве ментального конструкта, за которым в сознании автора и читателя закреплено определенное содержание, вечный сюжет призван моделировать восприятие изменяющегося мира и регламентировать отношение человека к совокупности новых философских, социальных, психологических, культурных и других явлений, которые определяют социокультурную ситуацию каждой исторической эпохи.

Вечный сюжет-фрейм можно определить как неделимую совокупность инвариантной сюжетной матрицы и текстов-трансформов – ее реализаций в конкретных художественных произведениях. Объединение всех текстов-трансформов, восходящих к конкретной сюжетной матрице, в единое семантическое поле позволяет сформировать единый текст вечного сюжета – своеобразный метатекст, «многослойный и семиотически неоднородный <...>, способный вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией <...>. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он п р и о б р е т а е т п а м я т ь (*разрядка автора*. – А. З.). Одновременно сюжет-фрейм обнаруживает качество, которое Гераклит определил как «“самовозрастающий логос” <...>: он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» [1, с. 131].

Несмотря на устойчивый характер семантики вечного сюжета при его переходе в иную национальную литературу или при актуализации в новых культурно-исторических условиях ядро сюжетной матрицы способно приобретать новые значения, обогащаться и расширяться, постепенно утрачивая исходные смыслы. Этот процесс не является сиюминутным и, как правило, осуществляется в переходные эпохи, «сопровождающиеся переоценкой ценностей и определением новых конструктивных принципов по отношению к константным поэтологическим категориям, что находит свое завершение в формировании нового типа художественного сознания» [2, с. 26].

Примером вечного сюжета-фрейма можно назвать историю о Крысолове из Гамельна, выросшую из средневе-

кового предания о музыканте-волшебнике. Данный сюжет возник в немецком фольклоре примерно в конце XIII века и в течение пятисот лет бытовал в устном народном творчестве, обрастая со временем новыми деталями и сюжетообразующими мотивами. Развитие сюжета о Крысолове шло в противоположных направлениях: предание либо приближалось к народной сказке, либо приобретало религиозно-символический смысл. Это вполне соответствует духу Средневековья, которое «характеризуется столкновением двух культурных ориентаций: с одной стороны – церковной, ученой, официальной, а с другой стороны – народной, карнавальной, “смеховой”» [3, с. 70]. Именно это столкновение порождает «многослойность и противоречивость сознания средневекового человека. Простолюдин, живущий во власти верований и примитивных образов, имел зачатки христианского мировоззрения. Образованный человек не был полностью свободен от языческих представлений» [3, с. 70].

Кодификацию сюжета в литературе осуществили немецкие романтики в начале XIX века, включив его в первые издания фольклорных текстов: в 1803 г. вышел первый том свода немецких песен «Волшебный (чудесный) рог мальчика» (“Des Knaben Wunderhorn”), подготовленный Л. А. фон Арнимом и К. Брентано, а в 1816–1818 гг. немецкие филологи братья Я. и В. Гримм опубликовали сборник «Немецкие сказания» (“Deutsche Sagen”), куда и вошло предание о гамельнском дудочнике. К этому моменту сюжет уже обретает черты фрейма: оформляется его фокус – мотив игры на волшебной флейте / дудочке и мотив чудесной завлекающей музыки; терминал, состоящий из большого количества алломотивов, становится разветвленным и подвергаются трансформации уже в первых литературных обработках. Образ Крысолова функционирует как «персонажный» концепт, выступающий репрезентантом всего фрейма, за ним закрепляется широкий спектр значений: от свободного художника (бродячего музыканта) до обманщика, хитреца, inferнального оболстителя, а его музыка является проводником в потусторонний мир, бытие которого сама же и утверждает.

Творческая разработка вечного сюжета о Крысолове немецкими романтиками повлекла за собой становление и развитие его основных значений как сюжета об искусстве. Если в период устного бытования сюжета о Крысолове повышенный интерес вызывал заключительный мотив предания – мотив увода детей из города, поскольку в традиционной культуре сюжет о функционировал как отражение архетипической борьбы Добра и Зла и христианского противостояния Добродетели и Греха, то немецких романтиков история о Крысолове привлекла наличием в ее сюжетной канве мотива чарующей музыки. И это не случайно. Как отмечает В.В. Ванслов, «в романтической концепции искусств музыка занимает особое место. В ней романтики видели наиболее адекватную форму искусства вообще <...>. Специфические особенности музыки – ее эмоциональность и ее неизобразительный характер <...> – имели для романтиков решающее значение. Опираясь на них, романтики отождествляли музыку с воплощением своего несовместимого с реальностью идеала» [4, с. 254–255]. При этом романтики ставили музыку выше других искусств «именно по возможностям раскрытия содержания столь глубокого и богатого, которое другим искусствам недоступно. В этом отношении музыка сближается <...> с философией, становясь своеобразной в звуках выраженной философией мира, воплощением смысла жизни» [4, с. 263]. Ф.П. Федоров называет музыку и философию музыки «основой основ романтической культуры, точкой отсчета в системе романтического миропредставления» [5, с. 31]. Именно поэтому в произведениях немецких романтиков «начинается эстетическое переосмысление образа Крысолова как романтического героя» [6, с. 218], как пророка и властителя дум. Сюжет о Крысолове осмысливается в контексте утверждения онтологической функции искусства и профетической роли художника-творца.

Так, например, в стихотворении И.В. Гете «Крысолов» (1802), явившемся первым поэтическим откликом на сюжет о гамельнском дудочнике, чародей-музыкант появляется трижды и звуками флейты уводит за собой сперва

крыс, потом детей, а затем и женщин. Трансформация инвариантной схемы посредством механизма амплификации происходит, как отмечает В. Перельмутер, «совершенно в духе романтических представлений о необратимости искусства и его воздействия на не затуманенные “обывательством” души (курсив наш. – А.З.)» [7, с. 153]. Мотив игры Крысолова на дудочке постепенно переосмысливается как «орфический мотив (курсив автора. – А.З.) неодолимости музыки» [7, с. 153].

Однако в начале XX в. онтологическая функция искусства подвергается пересмотру в творчестве символистов. В 1900–1910-е гг., столкнувшись с очевидным несовпадением художественной практики и собственными теоретическими построениями, символисты осознали сложность действительного воплощения теургических концепций, и ключевая для романтизма проблема онтологической природы художественного творчества вновь обрела актуальность, но решение этой проблемы в романтической и символистской культуре отнюдь не тождественно. В эстетике романтизма искусство утверждало бытие идеального мира, способного заменить собой объективную реальность, и являлось своеобразным «пропуском» в этот мир, а автор и адресат получали статус равноправных партнеров в акте творчества. В эстетике символизма искусство постепенно стало осознаваться как «своеобразный блестящий радужный “мыльный пузырь”, – продукт уединенного сознания» [8, с. 24–25], для которого крайне важна рецепция, поскольку «творческий акт художника оборачивается вторжением в суверенность чужого “я”, распространяя на реального адресата <...> ту или иную концепцию существования – способа присутствия внутреннего “я” во внешнем мире» [9, с. 102]. По отношению к реципиенту творец выступает в качестве режиссера, обеспечивающего процесс восприятия художественного текста, но при этом реципиент получает свободу интерпретации произведения. В связи с этим в творчестве символистов новую трактовку получает и сюжет о Крысолове. Данный фрейм актуализируется в русской литературе в начале XX в. в стихотворении В.Я. Брюсова «Крысолов» (1904).

Стихотворение В.Я. Брюсова представляет собой редуцированный вариант первоисточника и сопоставимо со стихотворением И.В. Гете «Крысолов». Однако «Брюсов развивает лишь третью часть гетевского варианта сюжета: искусство пришлого певца направлено на покорение сердца девушки» [6, с. 219].

Рефреном в тексте проходит звук волшебной дудочки Крысолова, который передан в ироническом ключе: «Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля». Бесмысленность песенки Крысолова, ее нарочитый примитивизм и шуточный характер развенчивают идею спасительной преображающей силы искусства, разрушают его онтологический статус. В.Я. Брюсов сопоставляет искусство с миражом, который не может изменить или уничтожить реальный мир, так как вымышленная реальность иллюзорна. После погружения в мир художественного произведения для читателя неизбежно наступит момент возвращения в объективную действительность, приравниваемый Брюсовым к моменту пробуждения. Поэтому брюсовский Крысолов не уводит возлюбленную в идеальный мир, а отпускает после ночного свидания. Кроме того, нелепая песенка волшебной флейты свидетельствует об иронии по отношению к статусу творца. Музыкант Крысолов в интерпретации Брюсова лишен теургических черт. Его искусство субъективно, видится автору своеобразной мистификацией и игрой. При этом у читателя есть возможность выбора: включаться в эту игру, сохраняя при этом чувство реальности, или принимать иллюзию за желаемую (и желанную) действительность. Сам Брюсов настаивает на предпочтительности понимания искусства как игры.

В стихотворении В.Я. Брюсова начинается процесс разрушения традиционного фрейма, благодаря чему впоследствии актуализация сюжета о Крысолове станет возможной и вне контекста связей с проблемой художественного творчества, как, например, в рассказе А.С. Грина «Крысолов» (1924). В этом тексте история гамельнского дудочника осмысливается сквозь призму революционного переворота 1917 г. и последовавших за ним событий и получает антитоталитарное звучание. Как отмечают исследователи, «весь поэти-

ческий строй «Крысолова» нацелен на то, чтобы передать гнетущую атмосферу постреволюционных лет, ощущение трагической потерянности человека» [10, с. 48].

В гриновском «Крысолове» подвергается переосмыслению мотив чарующей музыки: волшебная мелодия становится атрибутом крыс, которые теперь не подчиняются флейте Крысолова, а сами используют музыку как орудие убийства. Отметим, что Грин, отождествляя крыс с людьми в сцене ночных видений главного героя, синтезирует сюжет Крысолова с темой оборотничества. Так писатель решает проблему жизни личности в условиях тоталитарного строя. Он говорит об опасности утраты здравого смысла, «чистоты» сознания людьми, которые в ситуации социальной катастрофы попадают под влияние ложных идей и не соответствующих реальности лозунгов.

Интерпретация сюжета о Крысолове, предложенная А.С. Грином, получает продолжение в конце XX века в романе А.А. Терехова «Крысобой» (1995). Это произведение, по мнению исследователей, «аллегорично по отношению к социальной и политической нестабильности России середины 90-ых гг. XX в., «стайной» и крысоподобной психологии ее населения и лидеров» [11, с. 177–178]. История о Крысолове в контексте романа, который обладает всеми жанровыми признаками антиутопии, превращается в острый социально-политический сюжет. Основная тема произведения – «закрысенность», т.е. зашоренность человеческого сознания, состояние постоянного страха и неверия, спровоцированное социально-политическим хаосом, образовавшимся из сплава пережитков тоталитарного режима и демократической вседозволенности. Современные крысоловы оказываются бессильными перед существующей системой и, утратив свой музыкальный талант, не могут справиться с крысиным нашествием, более того, сами провоцируют приток грызунов в город Светлояр, где и происходит действие романа.

Тенденция к распаду фрейма «Крысолов» по причине утраты им онтологического статуса, заложенная в литературе модернизма, проявляется и на современном этапе. Сю-

жет начинает функционировать в сетевой литературе, где окончательно перестает осмысливаться как сюжет об искусстве и уходит в область социально-нравственной проблематики, несмотря на присутствие в его термине мотива музыки. При этом можно проследить два вектора в разработке сюжета: тексты-трансформы либо в большей или меньшей степени сохраняют сюжетную ситуацию, но варьируют периферийные мотивы сюжета (стихотворения Т. (Ганды) Луговской «...А в последний момент Крысолов вдруг подумал, что не умеет плавать...», Верочки (О. Родионовой) «Крысолов», С. Бодруновой «Гамельнский Крысолов», Д. Шорина «Гамельнский Крысолов», рассказы Л. Дмитриевой «Монах и Крысолов», Майры «Козни Лукавого», И. Кузнецова «Крысолов: заявка на сценарий для сказки» и др.), либо существенно трансформируют сюжетную ситуацию в контексте новой интерпретации (тексты Р. Бажина «Крысолов», Дайвера (Д. Легезы) «Мальши», П. Журавлева «Про Гамельнского Крысолова», А. Зубаировой «Мастер Крысолов», IgorOK «Крысолов», М. Максименко «Крысолов», Т. Скоренко «Времена Крысолова» и др.). Тексты первой группы не выходят за рамки более ранних вариантов трансформации сюжета. Их авторы чаще всего развивают любовную ветку сюжета, игнорируя при этом опыт литературных предшественников. Некоторые тексты этой группы приближаются к занимательным приключенческим рассказам, иногда с элементами детективного повествования.

Среди произведений другой группы, авторы которых используют только образ Крысолова, сделана попытка вывести сюжет о Крысолове на новый уровень осмысления. Образ главного героя получает новое истолкование в условиях критики тоталитарных режимов, осуждения контроля в сфере частной жизни и негативного отношения к проблеме «зомбирования» человека СМИ и рекламой. Гамельнский музыкант предстает как высшая сила, способная вывести человека на новый уровень бытия, открыть ему тайны мироздания. Но мелодия флейты Крысолова лишена гипнотизирующей силы и оставляет за человеком свободу выбора: идти за музыкантом или оставаться в городе, который сим-

волизирует духовный упадок. Музыка Крысолова – это голос совести каждого человека.

Тем не менее, сетевая литература возвращает сюжет о Крысолове на уровень его средневекового бытования в фольклорном творчестве, когда основной движущей силой развития сюжета является его интерпретация в контексте архетипического противостояния доброго и злого начал. Этот парадокс, с одной стороны, подводит итоги функционирования сюжета о Крысолове в дискурсе художественной литературы – сюжет-фрейм проходит полный «интерпретационный круг», получая в литературном процессе новые смыслы и возвращаясь к исходному варианту; с другой стороны, сюжет-фрейм «начинает искать» новые сферы для бытования и развития и перемещается в дискурс массовой коммуникации, в частности, в пространство коммерческой и социальной рекламы.

В сфере коммерческой рекламы сюжет о Крысолове был использован в рекламной кампании от фирмы «Lynx» / «Axe», выпускающей косметику для мужчин: история гамельнского дудочника легла в основу видеоролика, рекламирующего серию мужских дезодорантов «Lynx Effect» / «Axe Effect». Герой ролика изгоняет из города крыс и, не получив обещанную награду от мэра, уводит за собой всех женщин. При этом во втором случае вместо волшебной флейты рекламный чародей использует флакон дезодоранта: музыка подменяется притягательным ароматом (рис. 1).

Символично также, что фамилия мэра Pratt (в кадре мелькают предвыборные листовки с фотографией и фамилией персонажа) созвучна со словом «rat», т.е. «крыса». Тем самым создатели рекламы как бы подчеркивают иден-



**рис. 1**

тичность крыс и отрицательных героев ролика – городско-го главы и его окружения.

Видеоролик полон эротических образов: девушки, уходящие за Крысоловом, составляют портретную галерею типичных для массовой культуры воплощений женской сексуальности: медсестра, горничная, секретарша, поп-дива, девушка-механик, нимфетки-близняшки, фотомодель, сбежавшая из-под венца невеста, девушка-полицейский, девушка-секретный агент и т.д. Главный герой, в отличие от своего фольклорного прототипа, чья внешность традиционно оставалась загадочной, также является экранным воплощением современных представлений о мужской красоте, характерных для массового сознания. Таким образом реклама дезодоранта гарантирует потенциальному потребителю успех в межличностных отношениях с противоположным полом при использовании данного продукта.

Следовательно, мотив чарующей музыки, трансформированной в рекламируемый парфюмерный продукт, в дискурсе коммерческой рекламы начинает выполнять функции уникального торгового предложения – средства позиционирования товара и повышения рекламной эффективности.



**рис.2**

В социальной рекламе сюжет о Крысолове был использован в рамках российского проекта «Береги себя» (2011), направленного на предотвращение и профилактику случаев табакокурения, алкоголизма и наркомании. Музыкант Крысолов, играющий на свирели из пустых стеклянных бутылок, увлекает за собой людей, которые гибнут в необычном море: следующие за чародеем тонут в волнах бутылок из-под алкогольной продукции (рис. 2). В финале видеоролика появляется надпись: «700 000 человек ежегодно», т.е. количество умерших от злоупотребления алкоголем. Крысолов и его свирель в контексте данного

социального видеоролика олицетворяют непреодолимую и пагубную алкогольную зависимость, а сюжет-фрейм тем самым окончательно освобождается от эстетической семантики, сохраняя при этом центральный доминирующий мотив – мотив музыки как увлекающего, подавляющего, неодолимого начала.

Анализируя метатекст вечного сюжета о Крысолове, можно заметить, что музыкант-чародей на протяжении веков завладевает сердцами и душами людей: мыслями и чувствами героев фольклорных преданий и их многочисленных литературных интерпретаций, персонажей рекламного текста, так и творческой фантазией авторов разных социокультурных эпох. Гамельнский Крысолов – дудочник, флейтист, свирельщик, волынщик, который творит музыку из собственного дыхания, и музыка в этом смысле становится его звучащей душой, выражением его интенций. Оставаясь бессловесным, Крысолов использует в качестве волшебной мелодии силу, сопоставимую с силой Слова-Логоса, и в своей бессловесности оказывается востребованным в дискурсивном пространстве особенно сложных и противоречивых переходных эпох, которые характеризуются изменением парадигмы художественности и, следовательно, новым пониманием сущности искусства и его соотношения с реальностью.

### Список литературы

1. Лотман, Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // Избр. ст.: в 3 т. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 129-132.
2. Автухович, Т.Е. Топика в смене литературных эпох // Поэзия риторики : очерки теоретической и исторической поэтики / Т. Е. Автухович. – Минск : РИВШ, 2005. – С. 26-83.
3. Чернокозов, А. И. Культура Средневековья // История мировой культуры / А. И. Чернокозов. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. – С. 67-90..
4. Ванслов, В.В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – М. : Искусство, 1966. – 403 с.
5. Федоров, Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма : Структура и семантика / Ф.П. Федоров. – М. : МИК, 2004. – 368 с..

6. Шром, Н. Крысоловы из Гаммельна : пути трансформации вечно-го сюжета в XX – начале XXI века / Н. Шром // Славянские чтения. – Вильнюс, 2006. – Вып. 5. – С. 217–239.
7. Перельмутер, В. Время крыс и крысоловов / В. Перельмутер // Октябрь. – 2002. – №7. – С. 151–155.
8. Тырышкина, Е.В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов : от декаданса к авангарду / Е.В. Тырышкина. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2002. – 151 с.
9. Теория литературы : в 2 т. / Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман ; под ред. Н.Д. Тamarченко. – М. : Изд. центр «Академия», 2004. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теретическая поэтика. – 512 с.
10. Шевцова, Г.И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А.С. Грина (мотивный аспект) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Г.И. Шевцова. – Елец, 2003. – 165 с.
11. Мароши, В.В. Сюжет Крысолова в русской литературе XX века / В. В. Мароши // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы : сб. науч. ст. / Новосиб. гос. ун-т ; под ред. Т. И. Печерской. – Новосибирск, 1999. – Вып. 3 : Литературное про-изведение : Сюжет и мотив. – С. 174–178.

The story of the Pied Piper has a long history. It appeared in the German folklore in the end of XIII<sup>th</sup> century and operated in the literary process as a story about the irresistible power of music and ontological beginning of art in general. In the XX<sup>th</sup> century this story politicized as a criticism of any manifestations of totalitarianism. In the beginning of XX-I<sup>th</sup> century the story-frame is moved to the network literature and experiencing a kind of rolled back to medieval interpretations. In the field of mass communication in the discourse of the commercial and social advertising story of the Pied Piper finally freed from the aesthetic of semantics, but the motive of the enchanting music does not lose its dominant values: in the new conditions Music Pied Piper begins to serve as a unique selling proposition.

**Keywords:** eternal story, motive, story of the Pied Piper, advertising discourse, frame.

УДК 796.015.33:82.0

*А.А. Булгакова*

## **ПОЛИДИСКУРСИВНОСТЬ КАК СМЫСЛОВОЙ КОД РОМАНА Ф. БЕГБЕДЕРА «99 ФРАНКОВ»**

Статья посвящена анализу полидискурсивности как смыслового кода романа «99 франков» современного писателя Ф. Бегбедера. Рассмотрение риторики и метафоричности текста, выявление особенностей функционирования рекламного, политического, военного и религиозного дискурсов позволяют определить роль Слова в литературе, испытывающей значительное влияние медиакультуры.

*Ключевые слова:* полидискурсивность, рекламный дискурс, политический дискурс, религиозный дискурс, постмодернизм, медиакультура.

Рубеж XX–XXI вв. в культуре характеризуется как период сложный, спорный, неоднозначный в оценках, провокационный и эпатажный не только разнообразными, порой причудливыми связями внутри эстетических направлений или видов искусства, но и нарастающим взаимодействием художественной сферы с такими областями, как наука, повседневность, политика, СМИ, реклама.

Очевидно, что постмодернизм как мировоззренческая основа современной культуры, с его приоритетом визуальности, клиповостью, мозаичностью художественного мышления, игрой и иронией как принципами текстообра-

зования, тотальной интертекстуальностью и креативностью (Ж. Деррида, Ж. Делез, Ж. Бодрийяр и др.), а также «медиа-тизация» культуры (Л. Землянова, Ж. Бодрийяр) как результат возникновения и развития общества потребления не могли не повлиять на изменение статуса Слова как культурного центра.

Говоря о современном художественном слове, Э. Шестакова не просто отмечает его двустороннюю связь со словом mass-media, но и высказывает предположение о формировании промежуточного пространства, где происходят взаимопроникновение слова логоцентричного (художественного, сакрального) и фактоцентричного, (газетно-журнального, повседневно-информационного) и актуализация двух типов словесности – художественной и журналистской – с точки зрения целостного смыслового бытия [10, с. 22].

Естественно, возникновение нового типа слова и словесности, которая уже не творит мир, а обращена к фактологии и повернута исключительно к повседневности, но при этом повседневности сакрализуемой, не могло не сказаться на структуре и языке художественного текста. Одним из проявлений нового типа словесной культуры, на наш взгляд, является стилистическая пестрота и полидискурсивность художественных и журналистских текстов. Ряд исследователей видят ее истоки в эстетике постмодернизма и рассматривают как проявление постмодернистской поэтики (М. Липовецкий, И. Саморукова и др.), другие же указывают на характерность взаимодействия и смешения дискурсов для многих переходных эпох (С. Аверинцев, Р. Барт, И. Силантьев).

Объектом нашего исследования является роман «99 франков» Ф. Бегбедера – современного французского прозаика, публициста, литературного критика, имеющего опыт работы копирайтером (создателем рекламных текстов) в одном из крупнейших рекламных агентств. Наша задача заключается в том, чтобы проанализировать риторику и метафорику текста Ф. Бегбедера в рамках полидискурсивной культуры и определить особенности функционирования рекламного дискурса в романе.

В последнее время не только СМИ, но и реклама как порождение и неотъемлемая часть потребительского общества осознаются формой инобытия культуры (П. Бурдье, П. Вирилио). Образы, транслируемые рекламой и воспринимаемые аудиторией, как и образы, продуцируемые средствами массовой информации, оказывают существенное влияние на мировоззрение человека и его духовную жизнь.

Под рекламой обычно понимают «любую платную форму неличного представления и продвижения идей или услуг от имени известного спонсора» (определение Американской маркетинговой ассоциации) [6, с. 14]. Однако следует сказать о том, что реклама давно перестала мыслиться исключительно как инструмент маркетинга и, как правило, рассматривается в рамках правового, экономического, социокультурного, психологического, культурологического и искусствоведческого подходов [1, с. 107].

Имея двойственную природу, сочетая технологии и искусство, реклама значительно расширила свой функционал и стала больше чем инструментом продвижения товаров или формирования имиджа торговой марки. Она давно и успешно выполняет мировоззренческую функцию, формируя потребности и желания человека, разрабатывая и внедряя в сознание ценностные ориентиры и идеалы, создавая свою картину мира: «Реклама является не только определенной системой представления объектов, программирующей потребителя на приобретение товара, но и своеобразным идеологическим кодом, выстраивающим систему символических ценностей» [8, с. 78].

Ж. Бодрийяр рассматривает рекламу как специфическую среду, посредством которой человек может почувствовать себя «окутанным более теплой, матерински ласковой, красочной атмосферой» [3, с. 188]. Исследователь отмечает, что реклама соответствует требованию современного человека отдать часть своей свободы тому, кто займется формулированием его желаний и облачением их в образы: «Реклама как раз и выполняет эту функцию – пустую, регрессивную, несуществующую, но тем более глубоко необходимую» [3, с. 188].

В романе Ф. Бегбедера «99 франков» дискурсное смешение является текстообразующим принципом. При этом *рекламный дискурс*, по нашему мнению, является наиболее значимым.

Рекламный дискурс в рамках данного художественного текста функционирует на структурном, семантико-стилистическом и содержательном уровнях. Чаще всего он выражен в форме «текста в тексте», что придает повествованию дискретный характер (характерный больше для газет и журналов, нежели для романа).

По мере развития повествования главный герой Октав Паранго вспоминает, озвучивает, сочиняет и записывает рекламные тексты различных жанров и разновидностей: слоганы (на жаргоне рекламистов «титры»), сценарии рекламных видеороликов, рекламные концепции (герои – сотрудники рекламного агентства – называют их «скриптами»). Кроме того, в повседневной жизни, в ситуациях общения с девушками, друзьями, коллегами Октав демонстрирует «рекламное мышление»: говорит афористично, использует ритмическую речь, представляет вниманию краткие очерки истории развития рекламы, пользуется рекламным жаргоном и профессиональной лексикой.

Текстовые элементы, в которых просвечивает рекламный дискурс, часто показаны обособленно, выделены другим шрифтом. Конечно, они мотивированы и выбранной темой произведения (показать абсурдность мира рекламного бизнеса и деградацию человека – представителя потребительского общества), пространством и временем разворачивающегося в романе действия, родом занятий героев книги. И вместе с тем вставки могут выступать и как самостоятельные тексты – репрезентанты рекламного дискурса, который является риторической основой и центром художественного мира романа.

Рассмотрим несколько примеров данных вставок.

Во-первых, это рекламные слоганы, прямо и метафорически связанные с повествованием. Их слышат по радио и телевидению, видят на образцах наружной рекламы, обсуждают сотрудники агентства (*«Меглерет. Чтоб стройным*

стать и притом соображать», «Меглерет. Нам всем нужна хотя бы крошечная доза легкости»<sup>1</sup>). Они возникают в сознании героев спонтанно при виде продукта или человека (рассматривая участников фестиваля рекламы «Каннские Львы»: «Кристоф Ламбер, глава CLM-BBDO (411 миллионов франков дохода; заказчики: «Total» – «Вы больше не зайдете к нам... случайно!»; «France-Telecom» – «С нами вы полюбите 2000 год!»; «Pepsi-Cola» – «The choice of a new generation»), как реакция на определенные обстоятельства жизни, демонстрирующая «рекламное» мышление и восприятие мира («Viva Гуччи!» О, какой шикарный слоган», после расставания с Софи, начертав на салфетке: «Разлуки – это Мюнхены любви»). Слоганы прерывают телефонный разговор Октава и Тамары, превращая его в шизофренический бренд. Наконец, длинным списком расположенных в произвольном порядке слоганов (более чем на страницу) Ф. Бегбедер заканчивает повествование, резюмировав: «Добро пожаловать в прекрасный новый мир».

Слоганы, в изобилии представленные в романе в различных ситуациях, создают смешение вещей, явлений и языков и придают дискретность повествованию, подобную эклектичности и фрагментарности современного мира. Можно сказать, что они, как и любой другой элемент рекламного дискурса, порождают псевдореальность, основанную на концепции «товарного счастья».

Псевдореальность порождают не только слоганы, но и рекламные концепции, сценарии роликов, являющиеся частью фабулы, завершающие каждую из глав романа или появляющиеся спонтанно, как вспышки в сознании героя, которые отражают его ментальную деятельность и отсылают нас к телевизионному коду («рекламные паузы»). Сценарии и скрипты нарочито кинематографичны; в них не отдельное слово имеет значение, а ансамбль знаков: цвет и свет, планы и ракурсы, мизансцены и детали. Визуализация языка объясняется мультимедийным характером современной культуры («аудиовизуальной парадигмой» [10, с. 26], релевантной для описания мира как «фрагментированной визуальной пустыни» [5, с. 312]).

---

<sup>1</sup> Все цитаты из романа Ф. Бегбедера приводятся по изданию [2]

Ролики моделируют квазиреальность, основанную на простейших потребностях человека (в еде, отдыхе, продолжении рода, удовольствии и др.), а также искусственно, намеренно сформированных рекламистами (в следовании моде, подражании образцам во внешности и поведении и т.п.). Автором показана абсурдность желания человека жить в реальном мире по моделям, созданным в шизофреническом бреде, под воздействием наркотиков и галлюциногенных грибов. Ролики основаны на ложных ценностях и демонстрируют размытость этических границ (реклама наркотиков: «Кокаин. Попробовать единожды – значит, попробовать многожды», суицида: «Смерть нынче в моде при любой погоде», достижения цели через убийство человека). Квазиреальность рекламы подчеркивается также языком роликов, в которых слова не являются носителями смысла, а напоминают речь сумасшедшего («Ономастическая экзегеза входит в противоречие с ложной герменевтикой»).

Вставками, демонстрирующими особенность мышления рекламиста Октава, выступают и краткие рекламные очерки (о компании «Манон», о теоретиках и идеологах рекламы и известных пропагандистах, о специфике деятельности рекламного агентства, об особенно удачных рекламных кампаниях). Органичное вплетение таких публицистических познавательных очерков в ткань художественного текста говорит нам о том, что герои мыслят рекламными категориями и подобного рода сведения составляют часть их жизни.

Речь героев романа отражает семантико-стилистический уровень рекламного дискурса. В речи Октава и его коллег повседневные слова сочетаются с профессиональной лексикой, отражающей специфику рекламного бизнеса (*тендер, ротация, фокус-группа, экаунт-менеджмер, бренд-менеджмер, басорама, позиционирование, телеметрия, packshot, sneak previews* и др.), сленгом (*креатор, юника (youpi + зврика), РРМ, ГАДы, «цеплялка», титр (= слоган), тестомания* и др.). Данные языковые единицы употребляются героями не только в профессиональной сфере, но и являются существенной частью их повседневного тезауруса. Даже склонность героев гово-

речь афористично («То, что люди именуют нежностью, я называю страхом разлуки») и зарифмовывать фразы в середине разговора в какой-то мере отражает рекламное мышление («Там девы, красою обильные, говорят в телефоны мобильные», «Именуюсь я Октавом, одеваюсь в АРС», «Во веки веков лучший из материальных миров»).

Примечателен с точки зрения включения рекламного дискурса в речь героя отрывок: «Когда Чоран написал: «Я мечтаю о мире, где можно было бы умереть ради запятой», - он и не подозревал, что говорит о мире **КТ, концептуалистов-текстовиков** <...>. **КТ** работает в одной связке с **арт-директором**. **Арт-директоры** тоже нашли фишку, чтобы выглядеть снобами: они величают себя **АД**. Они могли бы зваться просто **ХД - художественными директорами**, но нет, куда там, **АД звучит шикарнее!**». Язык рекламистов оказывается непереводаемым с английского для представителей этой сферы, что подчеркивает циничность профессии и ироничное отношение к ней Бегбедера.

Обращение к речи героев удачнее всего демонстрирует полидискурсивность произведения Ф. Бегбедера, так как на стилистическом уровне особенно явно просматривается смешение рекламного дискурса с дискурсами повседневным, религиозным (сокровенного знания), политическим, социально-экономическим и др.

Содержательно доминирование в романе «99 франков» рекламного дискурса обусловлено идеей книги – разоблачить рекламный бизнес, показать изнаночную сторону «прекрасного» мира рекламы, используя в качестве основного художественного метода сатиру. Героями выступают сотрудники крупного рекламного агентства (Октав Паранго, Тамара, Марк Марронье, Чарли Нагу, Адольф Дюлер). В основу сюжета положена попытка Октава саботировать создание рекламного ролика и сменить работу.

Не только автор и его герой вовлечены в общество потребления. Продуктом эпохи, отдающим свою свободу и волю в обмен на удовлетворение сомнительных желаний и иллюзию овладения, выступает и читатель. Читатель, к которому обращается Ф. Бегбедер, не способен «сопротив-

ляться реальности кода» [3], а потому живет по принципу «я трачу, следовательно, существую». Он не догадывается, что на самом деле его рассматривают как товар, сходный с теми, которые он так активно потребляет: «Все продается: любовь, искусство, планы Земли, вы, я», «Человек – такой же товар, как и все остальные, и у каждого из нас свой срок годности».

Общество потребления, разоблачаемое в романе, обладает следующими характеристиками.

Во-первых, зависимость человека от материальных благ, а следовательно, брендов и рекламы (в романе такая зависимость называется формой рабства). Не случайно Октав сравнивает распространение новых товаров (новинок) с распространением наркотиков и формированием у аудитории зависимости особого типа: «Я приобщаю вас к наркотику под названием «новинка», а вся прелесть новинок состоит в том, что они недолго остаются таковыми».

Во-вторых, утрата подлинных общечеловеческих ценностей и замена их мнимыми (материальными, сиюминутными, незначительными): так, например, Тамара любви предпочитает перспективу стать богатой дамой, иметь собственный дом, машину, вволю есть и пить; Октав отрицает возможность семейного счастья в обмен на потерю свободы и т.п. На формирование ценностных ориентиров существенное влияние оказывают СМИ, которые наряду с рекламой выступают главными манипуляторами общественным сознанием. Как писал У. Эко, «современность я знаю через экран телевизора» [11]. Ф. Бегбедер сравнивает телевидение с пещерой Платона (телевизионная картинка похожа на реальность, но в то же время реальностью не является: «Логос на стенах пещеры уступил место логотипу»).

Интересным в контексте рассмотрения рекламного дискурса в романе представляется понятие «товарного счастья», которое обещает дать человеку реклама и о котором в данном векторе писал М. Маклюэн [5]. На вопрос о счастье Октав отвечает слоганом к рекламе бренда минеральной воды Perier: «Что такое счастье? Это белый песок, лучезарные небеса и соленое море». При этом он понимает его иллюзорность, о чем свидетельствует конец книги (Патрику и Кэро-

лайн наскучила лазурь океана, не радует их и белый песок, и синее безоблачное небо, и другие «индикаторы» счастливой жизни) и размышления героя о том, почему он, окружив себя со всех сторон мировыми брендами, не чувствует достигнутого счастья, а плачет у витрины с детскими кроватками. В дополнение ко всему герою констатирует и невозможность достижения большинством людей «товарного счастья»: *«Я тот, кто заставляет вас мечтать о вещах, которых у вас никогда не будет. О вечно лазурных небесах, о неизменно соблазнительных красотках, об идеальном счастье, подкрашенном в PhotoShop'e».*

Согласно размышлениям Октава, счастливым может быть лишь тот, кто отказывается от потребления, то есть от власти материального над собой: *«Счастливые люди не потребляют».* Однако возможно ли это в мире, где даже нематериальные явления, такие как чувства, эмоции, цвета, выступают товаром, предназначенным для продажи и покупки, остается вопросом. Абсурдным кажется утверждение героев о патентовании, выкупе брендами права на владение определенными абстрактными сущностями, эмоциями, к примеру, счастьем. Октав указывает на то, что *«слово «счастье», видите ли, уже содержится в марке «Nestle», а Pepsi собирает ся купить синий цвет».*

В-третьих, общество «эпохи изобилия» характеризует обезличенность. Изменяется представление о сущности человека и его роли в мире. Определяемый ранее через единство духовного и телесного, триаду «тело – душа – дух», обладающий уникальным внутренним миром, человек эпохи господства медиа заменяется «имиджем» и описывается посредством брендов.

Он не выражает себя полностью ни в одном из измерений жизни (биологическом, личностном, социальном), а предстает как фрагментированный, лишенный целостности «дивид» (понятие Ж. Лакана), не способный выполнять социальные функции (мужа, отца, друга др.). Люди легко взаимозаменяемы (стоило Тамаре использовать парфюм «Наваждение», как она начинает восприниматься Октавом как Софи, его бывшая девушка), герои не всегда помнят имена

друг друга, держа в уме лишь придуманный ими удачный слоган или скрипт. Реальным оказывается лишь созданный рекламистами и транслируемый СМИ медиа-образ (так, мавританка Тамара, девушка легкого поведения, превращается в коренную француженку, солидную богатую даму).

Повествователь подчеркивает зависимость человека от брендов («Именуюсь я *Октавом*, одеваюсь в *APC*») и описывает людей, заменяя личностные характеристики брендовыми: «Ты носишь костюм от Эрика Бержера, рубашку «*Hedi Sliman*» из магазина мужской одежды «*Сен-Лоран - Рив Гош*», туфли от Берлутти, часы «*Royal Oak*» от *Одма-ра Пиге* (в ожидании-новой модели - «*Samsung Watch Phone*» со встроенным мобильником), очки «*Stark-Eyes*», трусы «*Banana-Republic*», купленные в Нью-Йорке. Ты владеешь пятикомнатной квартирой в *Сен-Жермен-де-Пре* (дизайн *Кристиана Льегра*)...». Вещи, люди, города и страны становятся брендами и не только занимают определенную позицию в сознании человека, но отчуждаются от него и действуют самостоятельно: «Не Франция обыграла Бразилию в финале Чемпионата мира, это «*Adidas*» победил «*Nike*», «*Торговая марка выиграла у людей битву в World War III*».

Человек в мире брендов теряет социальные связи и потому остро ощущает одиночество, дезориентацию, социальную фрустрацию и отчаяние от потери себя. Образовавшуюся внутреннюю пустоту заполняют СМИ и реклама, окружая человека множеством вещей. В результате формируется восприятие окружающего мира как хаоса (один из излюбленных постулатов постмодернистов), отказ от логоцентризма, упорядоченности, красоты, придания всему сущему смысла [4, с. 42]. Это выражается в асоциальном поведении героев произведения в отношении себя (алкоголизм, случайные связи, прием наркотиков, сумасшествие, истеричные выходки, попытки суицида) и других (убийство вследствие ощущения вседозволенности).

Сущность идеологии потребительства раскрывается в романе не только через рекламный дискурс, но также через его взаимосвязь с религиозным (сакральным), политическим и военным дискурсами.

*Религиозный дискурс*, смешивающийся с рекламным, но не являющийся настолько самостоятельным, насколько последний, вовлечен в фабулу романа, которая отражает грехопадение Октава Паранго в рекламный бизнес, описывает его жизнь в грехе, исповедь, покаяние и наказание (искупление), и должен завершиться воскрешением героя в новом, свободном от рекламы, альтернативном мире. В конце книги перед читателем предстает образ острова, куда попадают рекламисты и обретают то, что они продавали в рекламных роликах (белый песок, лазурное море, изобилие вещей и плотских удовольствий, красоту и успех), но что не дает им настоящего счастья. Потребительский рай оказывается мнимым, а фраза *«современному миру нет альтернативы»* и длинный список слоганов, завершающий книгу, подчеркивают невозможность бегства в иную реальность.

С другой стороны, существуют и другие вкрапления сакрального дискурса: главному герою 33 года (отсылка к возрасту распятия и воскрешения Иисуса Христа), он работает креатором («создателем рекламного мира»), создает 10 заповедей креатора, размышляет о Символе новой веры (цель – *«обратить мир в гигантское предприятие»*), неоднократно цитирует Евангелие от Луки, рассуждает о Боге (Творце) и изменении его роли в мире. Октаву как *«сыну Бога»* (так он называет себя и своих коллег: *«В начале было Слово...» - ах нет, это сказал его (Франца) папаша»*) в наркотическом бреде время от времени являются откровения, и он использует в слоганах и сценариях роликов искаженные библейские образы (Моисей и Иисус как наркодилеры, апостолы – их приспешники, рай – «рай производства», ад и др.).

Религия, к которой отсылает нас герой, – религия эпохи изобилия с ее выраженной телесностью и материальностью. Не случайно исследователи отмечают, что такой религией стала реклама (Дж. Томпсон, М. Маклюэн, Дж. Уильямсон) [9, с. 125]. В центре ее креатор – новый сын Божий, творец современного мира *«из ниоткуда, из Пустоты»*, заменивший *«паршивого оператора Бога»*, и человек страдающий (*«страдания подстегивают сбыт»*), жаждущий развле-

чений, неудовлетворенный и верующий только в одного Бога – в вещь, бренд.

Внутри данного дискурса можно выделить еще один – *исповедальный*: «Я пишу исповедь сына тысячелетия». Данный дискурс фиксирует тотальное саморазрушение героя (алкоголь, наркотики, убийство, сумасшествие в заключении), его самобичевание («Я – мерзопакостная сволочь, способная загадить все, до чего дотронусь») и напрасные попытки выхода в другую реальность. Октав испробовал несколько вариантов, каждый из которых абсурден: прием наркотиков (существование в бреде, среди галлюцинаций), жизнь в сумасшедшем доме и тюрьме, заключение в которых не воспринималось героем как альтернатива его повседневности, и смерть.

Исповедальный дискурс связывает основной message Октава Паранго: «*потребление есть самоистребление*» – с политическим и военным дискурсами, фигурирующими в романном нарративе.

*Политический дискурс* в романе Ф. Бегбедера органично соединяется с рекламным, основанием чему служит манипулятивный характер обеих сфер деятельности. Как отмечает П.Б. Паршин, «имеющий в европейской культуре глубокие культурно-идеологические корни страх перед утерей свободной воли трансформируется в уверенность в том, что с формированием системы массовой коммуникации возможности для реализации такой утери значительно возросли» [7, с. 1].

И рекламная, и политическая деятельность в романе имеют общую тоталитарную направленность. Тоталитаризм превращается в идеологию эпохи потребления: человек жаждет овладения вещами, реклама – человеком. Как заявляет Октав, «это я решаю, что есть Истина, что есть Красота, что есть Добро <...> Вы – жалкие рабы, покорно выполняющие любой мой каприз». Реклама как вид коммуникационной деятельности, философия современности, а также построенный на ее основе рекламный бизнес включает отношения между работниками, работниками и заказчиками, заказчиками и целевой аудиторией, которые осно-

ваны на принципах власти и подчинения. Заказчики и рекламисты выступают как «повелители мира», «верховные властители», а потребители – как индивиды, отрекшиеся от свободы и воли во имя исполнения желаний, сформированных самими же рекламистами с помощью средств массовой информации.

Не случайно автор называет такие отношения более тонкой и изощренной формой тоталитаризма, использующей методы въедливого внушения, создающей образ мнимой свободы и использующей ее как оружие. Он называет это рекламным фашизмом: *«Рекламный тоталитаризм – разновидность фашизма <...> система господства человека над человеком»*. *«Большой брат следит за вами»*, – говорит герой, обращаясь к читателям, имея в виду постоянное отслеживание маркетологами крупных корпораций нужд, потребностей и желаний потребителей. Если раньше при попытках приговоривали: *«Ты у меня заговоришь»*, то реклама использует не менее жестокую формулу: *«Ты у меня захочешь»*.

Политический дискурс следует рассматривать также в тесной связи с *дискурсом военным*.

В романе рекламисты предстают как воины, постоянно ведущие битву за умы потребителей. Доказательством этому служит военная лексика, которая является часто употребляемой в диалогах между героями: *борьба, удар, цель, мишень, экспансия, стратегия, атака, тактические задачи, кампания, провокация, истребление, мятежники, выигрши и поражение*. Герой иронизирует над ведением «ментальной войны», мишенью которой являются потребители: *«Нам бы сюда еще каски, мундиры цвета хаки да штабные карты»*. Создается образ промышленных предприятий и рекламных агентств, охраняемых тщательнее, чем военные объекты (пример – описание офиса компании «Манон»). Кроме того, перед Октавом, а соответственно и перед читателем, постоянно возникают образы Че Гевары, Гитлера, Геббельса, присутствуют отсылки ко II Мировой войне (цитаты на немецком, упоминание Берлина 1945 г., фильма «Триумф воли» Л. Рифеншталь и др.) и борьбе за установление коммунизма в Европе.

Таким образом, рекламный дискурс, являющийся доминирующим в романе, смешивается с текстами другой дискурсной природы и оказывается эклектичным и демонстрирует распад мира и человека. При этом элементы дискурсов не сливаются воедино, образуя целостное художественное пространство текста, а наоборот, отталкиваются друг от друга, показывая, с одной стороны, децентричность мира эпохи потребления, с другой – вымышленную псевдореальность, созданную рекламой по принципам создания слоганов и концепций. Смешение дискурсов в романе демонстрирует также мозаичность мышления и клиповость сознания современного человека, перегруженного пустой и зачастую бессмысленной информацией, транслируемой СМИ.

В романе Ф. Бегбедера происходит взаимопроникновение художественного (наполненного смыслом, сакрального) слова и слова mass-media. При этом показано, как художественное слово разрушается, уступая место рекламному, которое не просто фактоцентрично и обращено к повседневности – оно лишено смысла и не несет ценности даже для героев книги (*«слова, которые ничего не значат»*). Такое слово наделено мнимой сакральностью (потребительство как новая вера), за ним ничего не стоит (*«Опять слова, вечно одни слова!»*), оно расподобляется с вещью и не обозначает ее, становится брендом и начинает подменять собой реальные концепты. Значимость слова демонстрирует фраза из размышлений героя об искаженности нашего восприятия мира: *«Логос <...> уступил место логотипу»*. Сочетание букв важнее, чем смысл; акт говорения более достоверный, чем поступок; реклама ценнее и дороже, чем художественная книга (всего «99 франков»).

### Список литературы

1. Бачурина, Т.В. Междисциплинарный подход к определению понятия рекламы / Т.В. Бачурина // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры. – 2002. – №1. – С. 107-113.
2. Бегбедер, Ф. 99 франков / Ф. Бегбедер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/INPROZ/BEGBEDER/99frankow.txt>. – Дата доступа: 15.07.2015.

3. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М. : Рудомир, 2001. – 368 с.
4. Иеронова, И.И. Текстовый концепт «общество потребления» в романе Ф. Бегбедера «99 франков» / И.И. Иеронова, О.А. Трофимова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2012. – Вып. 2. – С. 38–43.
5. Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М. ; Жуковский : «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
6. Мудров, А.Н. Основы рекламы : учебник / А.Н. Мудров. – М. : Магистр, 2008. – 397 с.
7. Паршин, П.Б. От такого и слышу: о содержании и узусе понятия манипуляции / П.Б. Паршин // Труды международной конференции «Диалог – 2003. Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии» [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://www.dialog-21.ru>. – Дата доступа: 03.08.2015.
8. Туркина, О. Пип-шоу (идиоадаптация образа женщины в российской телерекламе) / О. Туркина // Женщина и визуальные знаки ; под ред. А. Альчук. – М. : Идея-Пресс, 2000. – С. 78–84.
9. Черных, А. Мир современных медиа / А. Черных. – М. : Территория будущего, 2007. – 312 с.
10. Шестакова, Э.Г. Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени / Э.Г. Шестакова. – Донецк : Изд.-во Норд-Пресс, 2005. – 441 с.
11. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bookz.ru>. – Дата доступа: 20.07.2015.

The article is devoted to the analysis of the polydiscursivity as a notional code of the novel “99 francs” of the modern writer F. Begbeder. Consideration of the rhetoric and metaphoric of the text, detection of the specifics of the advertising, political, religious and military discourses allow the role of the Word in the literature, that is influenced by media culture.

**Keywords:** polydiscursivity, advertising discourse, political discourse, religious discourse, military discourse, postmodernism, media culture.

УДК 821.161.1 (092) В. Набоков

О.А. Гриневич

## **УСАДЕБНЫЙ МИФ В ПРОСТРАНСТВЕ ПАМЯТИ**

В статье рассматриваются категории пространства и памяти в автобиографическом романе В.В. Набокова «Память, говори». Показана связь данных категорий в художественном мире романа на основе усадебного мифа, рассматриваемая с точки зрения концепций памяти, существующих в современном литературоведении.

*Ключевые слова:* усадебный миф, пространство, память, автобиография.

Осмысление категории памяти, актуальное для современного литературоведения, является особенно важным при рассмотрении автобиографического текста. В современном западном литературоведении сложилось несколько концепций памяти. Согласно А. Эрл и А. Нюннинг, наиболее влиятельными являются три: память литературы, память в литературе и литература в культурной памяти [1, с. 158]. Реализацию усадебного мифа в автобиографическом романе В.В. Набокова «Память, говори» можно рассмотреть сквозь призму этих концепций.

*Память литературы* существует на уровне интертекстуальных связей, аккумулируется в категории жанра и сохраняется в виде литературного канона и истории литературы.

Центральное место категории памяти проявляется уже в самом названии романа В.В. Набокова «Память, говори». Это объясняется и спецификой жанра автобиографии, которая относится к так называемым жанрам памяти. Пристальное внимание автора к категории памяти обнаруживается на разных уровнях: на собственно языковом, лексическом (частотное употребление слов, которые можно объединить в семантическое поле «память»: воспоминание, вспоминаю, помнится, детство, прошлое), на композиционном (построение романа в виде воспоминаний, сгруппированных тематически, как, например, повествование об учителях, или по хронологическому принципу), стилистическом (метафорические обозначения памяти, упоминания Мнемозины и обращения к ней в тексте).

Как интертекст в широком смысле можно рассматривать усадебный миф, который является литературным образованием, сконструированным разными авторами в течение длительного периода развития русской литературы. Наличие в тексте набоковского романа усадебных образов, мотивов, специфических локусов (мотив приезда в родовое гнездо, усадебной любви; образы усадебного героя и героини; локусы парка, аллеи, библиотеки и т.д.) связывает его с целым корпусом усадебных текстов, начиная с тургеневских. Связь усадебного пространства романа с пространством тургеневских произведений осознается автором, упоминающим в шестой главе «тургеневские скамейки» парка. Несмотря на характерное для усадебных описаний в целом лирико-ностальгическое настроение, укладывающееся в концепцию усадебного мифа, в набоковском тексте встречается ироническое переосмысление усадебных мотивов, в частности, мотива усадебной любви, когда автор повествует о романе своего гувернера с обитательницей соседнего поместья [2]).

Еще одна интертекстуальная отсылка связана с мотивом приезда в усадьбу. В романе этот мотив варьируется, выступая метафорой воспоминания: возвращение в усадьбу тождественно погружению в воспоминания. Для осуществления этого процесса автор создает вымышленное

лицо, которое предстает в виде тени, именуется как «беспаспортный шпион», «мой призрачный представитель», «мой доверенный». Таким образом, происходит трансформация образа усадебного героя, который становится призраком, тенью автора, плодом его воображения в пространстве усадьбы, приравниваемом к пространству памяти, пространству вечности. Возвращение героя в усадьбу связывается с возвращением блудного сына: «душа, для того, чтобы вернуться сюда, должна подойти беззвучными шагами блудного сына, изнемогающего от волнения» [2]. Посещение усадьбы может происходить в момент сна (герою снится возвращение из поездки в Биарриц времен детства: «то возвращение в Россию, мое первое сознательное возвращение, представляется мне теперь, шестьдесят лет спустя, репетицией – не великого возврата домой, которого никогда не случится, но постоянных снов о нем в долгие годы моего изгнанничества»; «самое малое дважды в год» снится парковая беседка, которая связана с мотивом усадебной любви и творчества [2]). В то же время сон воспринимается автором как некое подобие смерти: «я просто не могу привыкнуть к этой еженощной измене рассудку, человеческому началу, духу. Как бы я ни устал, разрыв с сознанием представляется мне отвратительным» [2].

Мотивы тени, сна, памяти и беспамятства, смерти и бессмертия, присутствующие в романе, связывают его с другим интертекстовым образованием – Элизийским текстом. Элизиум как топос, связанный с мотивом изгнанничества, впервые осмыслен в творчестве Овидия, который «переосмысливает реальное пространство топоса: в качестве Элизиума выступает у него утраченная родина, которая существует только в его воображении и память о которой изживается в процессе творчества/письма, напротив, жизнь в изгнании осознается как смерть» [3]. Связь набокковского варианта топоса Элизиум с инвариантным топосом у Овидия проявляется в одинаковом отношении к прошлому и оставленной родине: у В.В. Набокова усадьба и весь представленный ей мир детства и юности продолжает существовать в памяти автобиографического героя, живет в написанных им произ-

ведениях. Причем, как отмечает автор, фиксация прошлого в творчестве приводит к его исчезновению из памяти (мотив беспамятства): «Я не раз замечал, что стоит мне подарить вымышленному герою романа драгоценную мелочь из моего прошлого, как она уже начинает чахнуть в искусственной среде, куда я столь резко ее перенес. Хотя мое сознание еще сохраняет ее, личное ее тепло, обратное обаяние пропадают, и вот уже она становится частью скорей моего романа, чем моего прежнего “я”, которое, казалось бы, так хорошо защищало ее от посягательств художника» [2].

Отзвуки Элизийских мотивов есть в последних главах романа, в центре которых – годы изгнанничества. Согласно инварианту Элизийского текста Овидия, настоящее изгнанника протекает в мире мёртвых, в то время как удаленная во времени и пространстве родина – мир живых. Автор романа трансформирует данную схему: с миром мёртвых связаны жители страны, где переживаются годы изгнания, однако сами изгнанники живы, и это происходит именно благодаря памяти: «Оглядываясь на эти годы изгнанничества, я вижу себя и тысячи других русских людей, ведущими несколько странную, но не лишенную приятности, жизнь в вещественной нищете и духовной неге, среди не играющих ровно никакой роли иностранцев, призрачных немцев и французов, в чьих, не столь иллюзорных, городах нам, изгнанникам, доводилось жить. Глазам разума туземцы эти представлялись прозрачными, плоскими фигурами, вырезанными из целлофана» [2]. Иностранцы являются тенями на своей родине в настоящем, автобиографический герой становится тенью, попадая на родину своего уже несуществующего прошлого.

Мотив творчества представляет усадьбу как пространство культуры. Творчество в романе связано с определенными усадебными локусами, прежде всего, с беседкой в парке, где автобиографический герой впервые стал сочинять стихи. В связи с локусом беседки появляется Элизийский мотив бессмертия прошлого, сохраненного и, в данном случае, приукрашенного в памяти («Она осталась такой же, какой была в мою отроческую пору, – старая, крепкая деревянная

постройка над папоротниковым оврагом в старой, приречной части нашего вырского парка. Осталась такой же или, может быть, чуть лучше. В той, настоящей, не хватало нескольких стекол» [2]).

Усадьба как пространство культуры само по себе является пространством интертекстуальным, как бы аккумулярующим культурный опыт и культурные ценности поколений. И в романе «Память, говори» оно насыщено культурной памятью, отсюда описания усадебных книг, рояля, картин художников «Мира искусства», а также упоминания дуэли Пушкина и Рылеева, которая состоялась, согласно легенде, в усадьбе Батово.

«Память, говори» можно рассматривать также в контексте концепции *памяти в литературе*, которая «занимается изучением репрезентаций механизмов памяти в литературном произведении» [1, с. 161]. Проявления категории памяти на стилистическом уровне, упоминаемые выше, тесно связаны с проявлением самих механизмов памяти в романе. Так, одним из наиболее распространенных приемов обозначения механизмов памяти в тексте является *метафоризация*.

Процесс воспоминания изображается через метафору дороги и напрямую связан с усадебными локусами. Усадебный парк описан как лабиринт тропинок, который рождает ассоциацию с лабиринтом памяти: «когда я пытаюсь сегодня по памяти пройтись вьющейся тропкой из одного места в другое, то замечаю, в тревоге, зияющие там и сям пустоты, рожденные забвением не то незнанием» [2]. Сразу же за этим эпизодом в тексте следует описание бабочек, обитающих в парке, яркое движение которых сопоставлено с меняющимся видом из окна поезда (мотив дороги), таким образом, перед нами две связанные между собой метафоры, передающие процесс воспоминания. Другой метафорой памяти, возведенной В.В. Набоковым в композиционный прием, является волшебный фонарь. Мелькание воспоминаний перед мысленным взором напоминает мелькание картинок волшебного фонаря, которые показывает детям домашний

учитель в одной из глав, а само построение книги можно рассматривать как чередование картинок-воспоминаний.

Еще один механизм памяти можно обозначить как *предметный (эмпирический)*. Существует ряд предметов, соприкосновение с которыми возвращает героя автобиографии в его усадебное детство. Это своего рода узловые точки текста, связывающие пласты настоящего и прошлого: запах эфира, которым была усыплена первая бабочка, сам образ бабочки, снег на «новоанглийской дороге», который вызывает ассоциацию с русским снегом (и одновременно является метафорой времени: «когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, шестьдесят лет жизни рассыпаются морозной пылью у меня промеж пальцев» [2]), книги дяди героя, которые провоцируют двойное погружение в прошлое, свое и дядино («когда читаю опять, как Софи остригла себе брови или как она любила густые сливки, – я не только переживаю щемящее упоение, которое переживал дядя, но еще ложится на душу мою дополнительное бремя – воспоминание о нем, оживляющим собственное детство с помощью этих же книжек» [2]). В тексте появляются предметные образы-символы, являющиеся накопителями воспоминаний. Это, например, зеркало, ставшее лейтмотивным образом романа и своего рода метафорой памяти: «Висящее, со склоненным чистым челом, на туго натянутых шнурах, оно норовит удержать валящуюся мебель и склон яркого пола, все выскользающего из его объятий» [2]. Вариант зеркала – окно, взгляд в которое равноценен взгляду в прошлое, через цветные стекла усадебной веранды, причем как раз прозрачное стекло становится символом недостижимого: «в него-то мучительно жаждала посмотреть ностальгия позднейших лет» [2].

Развернутой и многозначной метафорой является образ-символ лестницы. Лестница – это, с одной стороны, средство перехода к воспоминаниям и с другой – символ духовного восхождения, духовного становления героя (этот мотив связан с жанром автобиографии). Весьма значимо в этом отношении описание лестницы в доме прадеда автобиографического героя: «Возникает: теплая, яркая, стильная (“Русский ампир”) гостиная в оглушенном снегом доме,

[...] построенном маминим дедушкой, который, боясь пожаров, велел выковать железную лестницу, так что когда дом, где-то после Советской революции, сгорел дотла, тонко кованые ступени с небом, просвечивающим в ажурных подступнях, остались стоять, осиротевшие, но по-прежнему ведущие вверх» [2]. Здесь заметны Элизийские мотивы смерти – бессмертия.

Взаимодействие категории памяти с категорией пространства, которое наблюдается у В.В. Набокова, можно сопоставить с известным мнемоническим приемом запоминания, введенным Симонидом Кеосским и заключающимся в размещении запоминаемого образа в определенном пространстве. Собственно, пространство усадьбы в сознании героя является вместилищем воспоминаний детства, а процесс воспоминания, лежащий в основе автобиографии, представлен как описание мест, связанных с событиями прошлого. Отсюда максимальная точность в воссоздании пространственного расположения семейных имений, к которой стремится автор (описание имений на Оредежи в начале второй главы). Механизм связи воспоминаний с определенным участком пространства особенно характерен для автобиографического героя и отмечается автором как наследственный («Всю мою жизнь я со страстной энергией оживлял ту или иную часть былого и полагаю, что эта почти патологическая острота памяти – черта наследственная. Было одно место в лесу, мосток через бурый ручей, на котором отец набожно медлил, вспоминая редкую бабочку, пойманную для него немцем-гувернером семнадцатого августа 1883 года» [3]).

Создаваемые тексты, таким образом, воспринимаются как здание прошлого (еще одна развернутая метафора памяти): «Куда-то, в многоквартирный дом главы, в наемную комнатку абзаца, я пристроил и это наклонное зеркало, и лампу, и висяльки люстры» [2]. Здесь реализуется мотив творчества, ключевой для автобиографии и примечательный как еще одна фиксация механизма памяти в литературе. Творчество у В.В. Набокова трактуется как сохранение воспоминаний и, одновременно, как освобождение от них.

Связав творчество и воспоминание, автор связывает категории памяти и воображения, что объясняет появление вымышленного персонажа, путешествующего по тропинкам прошлого и памятным местам детства. Так, эпизод приезда в Выру француженки-гувернантки подробно описывается, хотя герой не присутствовал при ее путешествии от вокзала к поместью («Я не встречал ее, когда она выгрузилась на маленькой станции Сиверская, откуда ей еще предстояло проехать в санях с десятков верст до Выры, но делаю это сейчас, стараясь вообразить, что она увидела и почувствовала на этом последнем перегоне своего сказочного путешествия» [2]). Вымысел превращается в воспоминание, о чем сигнализирует появление символического образа зеркала: «Все тихо, заморожено, околдовано луной, – вымышленный пейзаж в зеркальце заднего вида» [2].

Связь памяти и творчества отсылает к третьей концепции памяти, рассматривающей *литературу как средство хранения и передачи культурной памяти*. Согласно формулировке Ю.М. Лотмана, «культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память» [4], и такая коллективная память выражена в романе В.В. Набокова. Набоковская автобиография фиксирует индивидуальное прошлое героя, однако оно прочитывается через культурный код определенной эпохи и является этим кодом. Одним из таких культурных кодов, к которым прибегает автор, отражая события своего прошлого, является усадебный миф, не только отсылающий к обширному литературному контексту, но и сигнализирующий о сословной принадлежности автора. Герой автобиографии включен в социальные отношения, которые отражены в эпизодах, связанных с домашними учителями семьи Набоковых. Собственно, сложный социальный фон эпохи сознательно отражается именно в этих фрагментах. Автор, в целом далекий от рассуждений о социальном детерминизме человеческой жизни, оговаривает социальную принадлежность своих учителей: «Выбирая учителей, отец как будто следовал остроумному плану нанимать каждый раз представителя другого сословия или племени, словно бы подставляя нас всем ветрам, какие

дули в российской империи» [2]. Осознавая и подчеркивая свою принадлежность к дворянскому сословию (перечислению родословной, описанию жизни предков посвящено большое пространство в тексте), автор, создавая автобиографию, фиксирует в ней пласт дворянской культуры, во многом ориентируясь на структуру усадебного мифа как специфический код этой культуры.

За всю историю дворянского быта и культуры неотъемлемыми их элементами стали дуэли. Дуэльные ритуалы – частый предмет изображения в литературе XIX века, в том числе в усадебных текстах. В романе «Память, говори» мотив дуэли переосмысливается и трансформируется. Дуэли, относящиеся к усадебным локациям, приобретают форму детских игр и развлечений. Усадебное пространство, пространство прекрасного прошлого, пространство детства автобиографического героя оказывается защищенным, безопасным, не затрагивается смертью. Поединки между главным героем и его двоюродным братом Юриком Раушем фон Траубенбергом носят характер игры по мотивам книг Майн Рида и неразрывно связаны с усадебными локациями: «Декорацией нам служил обычно батовский парк, с тропинками еще более извилистыми и коварными, чем в Выре. Для наших лесных поединков мы пользовались пружинными пистолетами, стреляющими с порядочной силой палочками длиной с карандаш» [2]. Упоминание приключенческой литературы, которой зачитываются герои, сигнализирует о наполненности топоса усадьбы культурной памятью.

Характерная для усадебного топоса защищенность и ограниченность от внешних сил распространяется и на социальные бури и потрясения, характерные для атмосферы описываемого времени. Эти социальные бури проникают в усадьбу только в виде тех самых «ветров», «какие дули в российской империи», т.е. соприкосновение с социальными процессами жители усадьбы переживают через общение с упоминавшимися выше учителями разных сословий. Усадьба представляется семье Набоковых надежным укрытием от социальных беспорядков, что отмечает автор, вспоминая зиму 1905 – 1906 гг.: «То был год забастовок, бунтов и

вдохновленных полицией погромов, и отец, видимо, хотел продержатъ семью подальше от города, в нашем тихом деревенском поместье, где его популярность среди крестьян могла, как он правильно рассчитал, умерить риск, неизбежный при любых беспорядках» [2]. Защищенность родового гнезда как один из элементов усадебного мифа сохраняется в романе.

Рассмотрев роман «Память, говори» В.В. Набокова с точки зрения различных концепций памяти, можно сделать вывод о том, что в качестве одной из форм структурирования воспоминаний автор использует усадебный миф. Это, одновременно, интертекстуальное образование как выражение концепции памяти литературы, один из способов выражения механизмов памяти (концепция памяти в литературе), а также средство хранения и передачи культурной памяти.

### Список литературы

1. Переходцева, О.В. Концепции памяти в современном западном литературоведении / О.В. Переходцева // Вестник Пермского университета. – 2012. – № 1 (17). – С. 157 – 164.
2. Набоков, В.В. Память, говори [Электронный ресурс] / В.В. Набоков, 2009. – Режим доступа: [http://nabokovandko.narod.ru/Texts/Speak\\_memory.html](http://nabokovandko.narod.ru/Texts/Speak_memory.html). – Дата доступа: 20.09.2015.
3. Автухович, Т.Е. Риторические механизмы развития топики (на примере топоса Элизиум) [Электронный ресурс] / Т.Е. Автухович, 2014. – Режим доступа: <http://www.elib.grsu.by/katalog/161260-345273.pdf>. – Дата доступа: 20.09.2015.
4. Лотман, Ю.М. Память в культурологическом освещении [Электронный ресурс] / Ю.М. Лотман, 2000. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92f.htm>. – Дата доступа: 20.09.2015.

The article deals with categories of space and memory in autobiographical novel «Speak, Memory» by Vladimir Nabokov. The relationship of these categories in the art world of the novel based on the myth of the manor, considered from the point of view of the concepts of memory, existing in contemporary literary studies.

*Keywords:* manor myth, space, memory, autobiography.

УДК. 821.161.1 (0920 О. Седакова)

*О.С. Агапонова*

## **«ТРИ ШИПОВНИКА» ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ: О КОММУНИКАТИВНОМ ПОТЕНЦИАЛЕ ОБРАЗА**

В статье стихотворение Ольги Седаковой «Дикий шиповник» анализируется с точки зрения герменевтического подхода; выявляется специфика центрального образа дикого шиповника. В стихотворении выделяются три уровня текста: нарративный, сюжетный и семантико-дискурсивный.

*Ключевые слова:* лирический дискурс, книга стихов, субъект, объект, адресат, лирический образ, анализ лирического текста, лирический сюжет, герменевтический метод исследования, структурно-семиотический метод исследования

«Дикий шиповник» – первое стихотворение книги стихов Ольги Седаковой «Дикий шиповник», которая входит в первый том «Стихи» четырехтомного собрания сочинений автора. Книга была отдельным изданием в 1997 году в Лондоне на русском и английском языках, а написана намного раньше, в 1978 году. В книгу входит около 60 стихотворений. Понятие книги стихов как одного из способов художественной циклизации применительно к «Дикому шиповнику», на наш взгляд, является самой четкой дефиницией. В выборе данного определения мы опираемся на теоретические труды И.В.

Фоменко, О.В. Мирошниковой и М.Н. Дарвина, посвященные лирическим метатекстовым единствам.

Поэтому книга стихов «Дикий шиповник», с одной стороны, выступает как отдельное издание – «переплетённые листы бумаги со стихами (сборник стихотворений)» [1] и, с другой стороны, как «циклическая метаструктура, <...> – системное художественное образование, материально-образное воспроизведение либо одного из основных, либо совокупности доминирующих в определенный период лейтмотивов и тематических комплексов поэта, в которых отражены его концепция мира и специфика миропереживания» [2, с. 25]. В своей книге «Тайные стихи» Ольги Седаковой Н.Г. Медведева называет «Дикий шиповник» книгой и говорит о ней как о контексте с единым сюжетом о «вселенской литургии» [3, с. 40].

В данной статье рассматривается коммуникативный потенциал образа в первом программном стихотворении книги стихов с целью дальнейшего изучения данной поэтической метаструктуры как художественной целостности с точки зрения коммуникации. В теории лирического дискурса нас интересует внутритекстовая коммуникация и собственно авторско-читательская коммуникация. При этом дискурс воспринимается как «коммуникативное событие между креативным (производящим) и рецептивным (воспринимающим) сознаниями, или просто «взаимодействие субъекта и адресата по поводу некоторого объекта» [4, с. 273]. Иными словами, под *субъектом* мы понимаем сложный образ субъекта лирического сознания и речи, так или иначе изображенный в произведении. Под лирическим адресатом – с одной стороны, сложный образ лирического *объекта* (внутритекстовый диалог), к которому обращены сознание и речь лирического субъекта, с другой стороны – сознание, воспринимающее смысловую реальность объекта (т.е. потенциальный читатель). Поэтому образ лирического адресата тоже может быть выражен по-разному. По мнению М.А. Перепелкина, само творчество О. Седаковой – это «двусторонний диалог, встреча, с одной стороны, «эстетического субъекта и эстетического объекта», а с другой – субъекта и адресата [5].

Мы анализируем образы субъекта, объекта и адресата как сложные полноценные образы, созданные целым комплексом средств, включая словесные образы (тропы). Словесный поэтический образ понимается как «сходство несходного», или как отождествление противоречащих в широком смысле понятий. Как пишет Я.Ю. Двоенко, «такие образы необходимо отличать от сложных образов: персонажа, пейзажа, героя» [6, с.35].

Понятие образа в лирике связывают с мотивом (А.Н. Веселовский, О.М. Фрейденберг, Е.М. Мелетинский, Б.И. Ярхо). Так, в работах Б.И. Ярхо основой выделения мотива послужили его связи с образом. В «Методологии точного литературоведения» Б.И. Ярхо определяет мотив как «образ в действии (или в состоянии)» [7, с. 221]. Применительно к одному стихотворению мы будем ссылаться на мнение Б.И. Ярхо и Н.В. Павлович, которая считает, что «словесный поэтический образ – это небольшой фрагмент текста <...>, в котором отождествляются (сближаются) противоречащие друг другу в широком смысле понятия <...> (несходные, семантически далекие, несовместимые, противоположные)» [8, с. 19].

Обратимся к анализу лирического текста О. Седаковой «Дикий шиповник» с точки зрения герменевтического литературоведческого метода и рассмотрим все коммуникативные возможности образа в рамках текстовой лирической коммуникации. По мнению С.С. Аванесова, в сакральных текстах «очевидно наличие трех <...> “слов”: нарративного, нормативного и теологического» [9, с. 56]. В нашей работе будет представлен анализ следующих текстовых слов: *нарративный (библейский прототекст), сюжетный и семантико-дискурсивный*.

Следует сказать, что к анализу стихотворения «Дикий шиповник» обращались многие литературоведы. Так, например, М. Эпштейн отметил метареальное превращение образа в этом стихотворении (но не «уподобление»: насаждение — сад — садовник): «При этом сущность образа прорастает в нем через его собственное расширенное, превращенное бытие, а не отсылает к чему-то иному: в дикорастущем кусте раскрывается природа одичавшего вселенского сада и одновременно — высшая природа Садовника...» [10]. Однако исследователем

не была учтена связь образа *дикого шиповника* с коммуникативной установкой субъекта высказывания.

В книге «Гайные стихи Ольги Седаковой» Н.Г. Медведева обращается к субъектному и объектному планам стихотворения, отмечая, что «объектный план текста весь строится на гиперболизации» [3, с. 39]. Оба автора соотносят лирический сюжет стихотворения с библейским мифом о грехопадении. Однако не указываются способы этого соотнесения. По мнению М.А. Перепелкина, «собственное включение в мировой культурный контекст и приобщение к нему читателя – по существу, главный и всеобъемлющий “сюжет” Седаковой [5].

Изучим смысловое развертывание образа *дикого шиповника* в лирическом сюжете стихотворения. Поскольку принято считать, что «поэтический сюжет – не ряд событий, а процесс “рождения”, возникновения единственного события как рефлексии» [11, с. 353], при котором главным является концентрация субъекта в художественном мире, то обозначим основные сюжетные «точки», где фиксируется внутритекстовый диалог. К тому же, по мнению Т.И. Сильман, это «единое событие как рефлексия» появляется на основе «соотношения между различными пространственно-временными планами и фиксированной точкой отсчета (контролируемой субъектом)» [12, с. 8-9].

### ДИКИЙ ШИПОВНИК

Ты развернешься в расширенном сердце страданья,  
дикий шиповник,

о,

ранящий сад мирозданья.

Дикий шиповник и белый, белее любого.

Тот, кто тебя назовет, переспорит Иова.

Я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда,  
глаз не спуская и рук не снимая с ограды.

Дикий шиповник

идет, как садовник суровый,

не знающий страха,

с розой пунцовой,

со спрятанной раной участия под дикой рубашкой.

В стихотворении можно выделить 4 стадии развития лирического сюжета, а соответственно 4 диалогические ситуации. В первой части (условно: первая строфа) представлены и говорящий *субъект* и *объект-адресат*, обозначенный в тексте формой «ты». Обращение субъекта происходит к объекту-адресату – *дикому шиповнику* (1)<sup>1</sup>. Еще одним изображаемым объектом является *сад мироздания*. В данном случае стоит обратиться к мифу о грехопадении, о котором писали и М. Эпштейн, и Н.Г. Медведева.

«Грехопадение Адама и Евы повлекло за собой не только их изгнание из рая, но и деградацию мироздания, превратившегося, по выражению шекспировского героя, в “одичалый сад”» [3, с. 40]. Однако в первой строфе находится точное указание на изображаемый *объект-адресат*: перед субъектом находится тот, кто «ранил сад мироздания». В лирическом сюжете не просто происходит трансформация мифа о грехопадении, но, в первую очередь, посредством семантических характеристик образа адресата дается указание на его значение. В первом случае это ветхозаветный образ – *образ Адама*. Начало развития сюжета связано с обращением *субъекта к адресату*.

Мотив страдания, ранения, грехопадения в тексте имеет и звуковое обрамление. В первой строке заметна аллитерация на [с], [р]: «Ты **раз**вернешься в **рас**ширенном **с**ердце **с**традания». При этом семантика слов *развернешься* и *расширенный* подсказывает читателю начало «разворачивания» смысла стихотворения.

Следующим этапом Библейской истории является история Ветхого Завета. Во второй строфе снова появляется *образ объекта-адресата* – *дикого шиповника* (2) (местоименная форма *тебя*). Авторское указание на эпитеты *дикий* и *белый* расширяет понимание читателем предлагаемого образа. Образ разрастается в своем значении и приобретает новый смысл. Помимо эпитета *дикий*, что обозначает в данном контексте «ранящий», «непроходимый» (по аналогии с Дантовским «диким лесом»), в строфе появляется эпитет *белый*, что символически восходит к образу чистоты, свято-

---

<sup>1</sup> Образ-объект дикий шиповник встречается в тексте 3 раза, поэтому каждый образ пронумерован

сти. Автором указывается, что *дикий шиповник* (2) не просто *дикий* и *белый*, а еще и то, что он белее любого другого шиповника. Если в случае с *диким шиповником* (1) «в дикорастущем кусте раскрывалась природа одичавшего вселенского сада» и грех первого человека [9], то во второй части лирического сюжета субъект сконцентрирован на памяти о пророчествах Ветхого Завета. В строфе появляется имя Иова – ветхозаветного праведника. Символический образ *дикого шиповника* (2) разрастается в строке до образа *будущего Искупителя*. Во-первых, «белее любого» в христианском сознании может быть только Спаситель, во-вторых, наращивание смысла происходит во второй строке второй строфы при помощи сложноподчиненного предложения «тот, кто тебя назовет, переспорит Иова». В прозаическом тексте эти строки звучали бы следующим образом: «Тот, кто назовет чье-то имя, (имя дикого шиповника (2), окажется терпеливее и выносливее, чем праведник Иов. Таким образом, на развитие лирического сюжета в данном стихотворении оказывает влияние новое значение образа, благодаря своему коммуникативному статусу объекта-адресата.

Вторая строфа содержит пророчество о предстоящем пришествии Спасителя. В данном контексте Адам, который был представлен в первой части стихотворения, становится «Новым Адамом» – Христом. К тому же в этой части лирического сюжета внутритекстовый адресат находится с другим потенциальным адресатом («Тот, кто тебя назовет»). В строфе также указано будущее время: «переспорит», т.е. события пришествия «нового Адама» еще впереди.

В третьей строфе появляется образ субъекта речи (лирическое «я»), местоположение которого оказывается за оградой. Пользуясь терминологией Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпы, С.Н. Бройтмана, скажем, что перед нами не просто образ субъекта речи, а образ «субъекта-для-себя», т.е. субъекта, который «становится собственной темой» [11, с. 344]. Другими словами, лирическое «я» приравнивается к *лирическому герою*. А в «центре» за оградой находится сад. Лирический субъект (созерцающий творец) направляет свой взгляд в центр Сада, где некто «любимый» (творение). По-

этому верным оказывается наблюдение Н.Г. Медведевой: «Позицию автора — субъекта творчества, как ни парадоксально, определяет отказ от субъектности» [3, с. 52]. После появления субъекта как такового возникает вопрос: кто стоит за оградой и что будет дальше?

Ответ обнаруживается в смене картины лирического сюжета, чему соответствует новое смысловое развертывание образа, в данном случае не адресата, а *объекта-героя* (дикий шиповник (3)):

Дикий шиповник  
идет, как садовник суровый,  
не знающий страха,  
с розой пунцовой,  
со спрятанной раной участья под дикой рубахой.

Поэтому отношения творца и творения, того, кто за оградой, и кто внутри обозначенного центра, становятся объектом изображения в четвертой части лирического сюжета. Формы глаголов наст. вр. *молчу, идет* и деепричастия н. вр. *исчезая, не спуская, не снимая указывают* на сиюминутность происходящих событий, к которым читатель, поскольку в христианском понимании время приравнивается вечности. Символический образ-объект *дикий шиповник (3)* приравнивается образу Христа. Посредством образов *суровый садовник* (т.е. творец) *без страха, роза пунцовая, рана* адресат-реципиент выявляет третье значение представленного образа.

Анализ стихотворения «Дикий шиповник» позволяет сделать некоторые выводы:

1. Лирический сюжет стихотворения «Дикий шиповник» соотносится, во-первых, с библейским мифом о грехопадении (и с библейской историей Ветхого и Нового завета), во-вторых, со сменой значения центрального поэтического образа и его основных коммуникативных функций;

2. Авторско-читательская коммуникация осуществляется за счет приобщения читателя к Библейской истории посредством раскрытия символических значений *образов субъекта, объекта и адресата*.

По мнению А.А. Аванесова, «для прочтения такого сообщения требуется адекватная интерпретация текста, что, в свою очередь, предполагает умение читателя поместить себя в тот же самый культурный (или ментальный) контекст, в котором данный текст был создан [9, с. 55].

Таблица 1. – Анализ лирического стихотворения «Дикий шиповник»

Библейский миф	Лирический сюжет	Семантика образов субъекта, объекта и адресата
1. Грехопадение Адама и Евы	Ранение	<i>Ты</i> -дикий шиповник – <b>Адам (объект-адресат)</b>
2. Пророчество о пришествии Спасителя в мир	Надежда (в пророчестве)	<i>Тебя</i> – дикий шиповник – <b>будущий Христос (объект-адресат)</b> <i>Тот</i> - читатель
3. Любящий Бог-Отец посылает Бога-Сына (Христа) в мир для искупления грехов	Любовь творца к творению	<b>Я - молчащий творец (субъект речи)</b>
4. Пришествие Христа	Свершение	Дикий шиповник (он) – <b>Христос (объект)</b>

### Список литературы

1. Фоменко, И.В. Книга стихов: миф или реальность? / И.В. Фоменко // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение : материалы междунар. науч. конф. – М: Рос. гос. гуманитарн. ун-т, 2003. – с. 64.
2. Мирошникова, О.В. Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX века) О.В. Мирошникова: учебное пособие / О.В. Мирошникова – Омск: Омский гос. ун-т, 2002. – с. 25
3. Медведева, Н. Г. «Тайные стихи» Ольги Седаковой / Н. Г. Медведева. – Ижевск, 2013. - 267 с
4. Тюпа, В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. / В.И. Тюпа. – Москва : Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.

5. Перепелкин, М. Творчество О. Седаковой в контексте русской поэтической культуры (смерть и бессмертие в парадигме традиции) [Электронный ресурс] // М. Перепелкин, 2008. – Режим доступа: [http:// www.ssu.samara.ru/-scriptum/sedakova doc/](http://www.ssu.samara.ru/-scriptum/sedakova_doc/). – Дата доступа: 22.03.2014.
6. Двоенко, Я.Ю. Об одной стороне лирической коммуникации в книге Иосифа Бродского «Новые стансы к Августе» / Я.Ю. Двоенко // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина: научный журнал. – 2013. – № 2, т. 1. – С. 34 – 42.
7. Ярхо, Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) / Б.И. Ярхо. – М., 1984. – 236 с.
8. Павлович, Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке / Н.В. Павлович. – Москва, 2004. – 528 с.
9. Аванесов, С.С. Аллегорическое и буквальное в герменевтике сакрального текста/ С.С. Аванесов// [Вестник Томского государственного университета. Филология](#). – 2013. - №5 (25). – С. 55-60
10. Эпштейн, М. Тезисы о метареализме и концептуализме. Что такое метареализм (Метаметафоризм)? [Электронный ресурс] // М.Эпштейн, 2008. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/2553>. – Дата доступа: 12.08.2015.
11. Тamarченко, Н.Д. Теория литературы: учебное пособие. В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман; под ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: Академия, 2004. – 512 с.
12. Сильман, Т.И. Заметки о лирике / Т.И. Сильман. – Л., 1977. – С. 8 – 9.
13. Седакова, О. Сочинения: В 4 т. Т. 3. Poetica / О. Седакова. – Москва: Университет Дмитрия Пожарского, 2010. – 581 с

This article analyzes the first lyric poem in the book of poems by Olga Sedakova «Wild rose.» The study of the text has been studied discursive potential of the central image of the poem, and identified one of the ways of the author's and reader communication through the disclosure of symbolic meanings of images of the subject, object and destination

**Keywords:** lyrical discourse, a book of poetry, a subject, an object, a destination, a lyrical image analysis lyrical text the lyrical subject, the hermeneutic method of investigation, structural and semiotic research method

## **ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ПЕРЕВОДЧИКА В ПОЛИКУЛЬТУРНОМ ДИАЛОГЕ ЛИТЕРАТУР**

Цель данной статьи – представить переводческие решения и интерпретационные модели, использованные Д. Набоковым для передачи художественной реальности мира В. Набокова в англоязычной версии рассказа «Возвращение Чорба».

Новизна исследования предопределена фактом недостаточной изученности переводческих техник и приемов в области художественного перевода в отечественном и зарубежном литературоведении и переводоведении, а также существующим научным интересом к роли переводчика как посредника между текстом-источником и его переводной версией. Актуальность данного исследования обусловлена возрастающей степенью популярности творчества русско-американского писателя-билингва В. Набоков в современную эпоху всесторонних межкультурных контактов между странами. Результаты исследования могут быть использованы в курсах по истории зарубежной литературы, письменному переводу, переводу художественного текста.

*Ключевые слова:* В. Набоков, «Возвращение Чорба», Д. Набоков, перевод, переводческие приемы, интерпретация, контекст.

В. Набоков – писатель-космополит. Его творчество представляет собой уникальный мультязыковой художе-

ственный мир, который не имеет аналогов в истории мировой литературы. Прозаическое искусство В. Набокова представлено богатым литературным наследием, которое пользуется заслуженной популярностью у русского и англоязычного читателя.

Вклад Набокова в мировую художественную культуру отмечен не только литературным творчеством. Набоков был и талантливым писателем, и одаренным переводчиком. Среди переводимых им авторов – У. Шекспир, Дж. Байрон, Ш. Бодлер, А. Рембо, И. Гете, Р. Роллан, Л. Кэрролл. Широкая переводческая практика Набокова, оставившая заметный след в творческой биографии писателя, определяется «свободным пересечением языковых границ», включает в себя переводы с английского, французского, русского языков и «на все три языка» [1, с. 135], стихотворные и прозаические переводы, а также автопереводы.

Проживая в Америке, Набоков преподавал русскую литературу и переводил русских классиков, вел огромную работу по популяризации творчества русских писателей в западном мире. Он выполнил переводы стихотворений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и Ф.И. Тютчева, которые были опубликованы в сборнике *Three Poets*, перевел на английский роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве». Самым известным из его переводов является роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Английские переводы романа, выполненные до Набокова, писателя не устраивали. В. Набоков считал, что они были слишком далеки от оригинала и не передавали неповторимый пушкинский стиль. На сегодняшний день набоковский перевод романа в стихах признан самым удачным. В ходе работы писатель руководствовался принципом предельной точности в воспроизведении деталей оригинала и передачи русского национального колорита. Именно поэтому английская версия «Онегина» сопровождается четырехтомным комментарием русского писателя-переводчика.

Переводы собственных произведений В. Набоков осуществлял сам. После смерти большинство англоязычных

версий рассказов писателя стали известны зарубежному читателю благодаря переводческой работе его сына Дмитрия Набокова. Ему принадлежит и перевод рассказов, вошедших в сборник «Возвращение Чорба» (1929).

Сборник рассказов В. Набокова «Возвращение Чорба» неоднократно становился объектом исследования лингвистов и литературоведов. Художественным особенностям сборника посвящены исследования А.В. Злочевской, Н.Г. Мельникова, В.Е. Александрова, А.Е. Андреевой, М.А. Востриковой. Объектом отдельного интереса становился рассказ «Возвращение Чорба». Однако, несмотря на то что произведение исследовано в плане поэтики (Ю.Л. Глобова), архетипной составляющей (А.А. Накарякова), особенностей символистского подтекста (И.Е. Разинькова), цветопоэтики (П.А. Суслов), не ставился вопрос об особенностях перевода рассказа «Возвращение Чорба» на английский язык. Цель данной статьи – анализ переводческих техник Д. Набокова, которые были использованы переводчиком для передачи художественной реальности мира В. Набокова в рассказе «Возвращение Чорба».

Новизна данного исследования определяется недостаточной изученностью в отечественном и зарубежном литературоведении и переводоведении техник художественного перевода и интересом к роли переводчика как посредника между текстом-источником и его переводной версией, а также к вопросу о степени его “вмешательства” в оригинал. Актуальность данного исследования обусловлена все возрастающей степенью популярности творчества русско-американского писателя-билингва В. Набокова в современную эпоху всесторонних межкультурных контактов между странами. Практическая значимость работы обусловлена тем, что переводческие установки Д. Набокова обладают огромной ценностью для обогащения практики художественного перевода, иллюстрируя различные переводческие модели.

Рассказ «Возвращение Чорба» был написан в 1925 году. Сюжетное действие разворачивается в Берлине, действующими лицами являются русские. Произведение представ-

ляет собой «сгусток» воспоминаний главного героя – Чорба – о времени, проведенном с женой. Повествование репрезентировано цепочкой пережитых и пережитых им счастливых, но навсегда утраченных, моментов их недолгой совместной жизни. Реальность оказалась крайне жестокой к людям, нашедшим свое счастье друг в друге. Их гармоничное единство, так недолго просуществовавшее, оборвалось в один миг: в результате несчастного случая Чорб теряет возлюбленную. Она погибает от разряда электрического тока.

Любовь Чорба к жене была таким сильным и искренним чувством, что даже ее смерть кажется ему чистой: «Ему сдавалось, что ее смерть – редчайший, почти неслыханный случай, что ничего не может быть чище вот такой именно смерти, – от удара электрической струи, которая, перелитая в стекла, дает самый чистый и яркий свет» [2, с. 284].

Смерть жены стала неожиданной и внезапной для Чорба – он не в состоянии мириться с новым укладом жизни без любимой. Его сознание отказывается принять произошедшее и признать факт гибели жены. Он не может поверить, что больше не увидит любимую, с которой только началась их совместная жизнь. В сердце Чорба – пустота. В надежде «затянуть» зияющую рану, продлить жизнь, которой нет возврата, победить боль, он буквально пошагово восстанавливает их последний совместный маршрут, пытаясь воскресить еще будоражащие сознание воспоминания, «оживить» последние счастливые часы и минуты жизни жены.

На протяжении рассказа Чорб, как истинный художник, «творит с помощью воображения и памяти свои модели мира» [3, с. 293], в которых любимая жива. Он жаждет чуда, которое должно преодолеть факт реальности. Совершенство, к которому стремился Чорб, «в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле...» [4, с. 89] и, пережив и переживав произошедшее, он смог бы смириться, «сжиться» со случившимся. Чтобы преодолеть горе, Чорб должен был «переродиться сам» [5, с. 160].

Невыполнимым долгом для Чорба становится уведомление родителей жены – супругов Келлер – о произошедшем горе. Именно с этой целью он приходит к их дому, но, узнав от горничной, что супруги в театре, уходит, так и не сказав о случившемся.

Исходный текст обладает глубоким подтекстом, сложной поэтикой недосказанности, богатым русским национальным колоритом. При переводе Д. Набоков использует множество переводческих техник и приемов для воссоздания художественной реальности оригинала. Так, русский текст начинается сценой возвращения супругов Келлер «из театра» [2, с. 283], тогда как в английском варианте используется прием переводческой конкретизации – делается уточнение о том, что они слушали оперу (“*After the opera*” [6, с. 90]). Для обозначения русской реалии «кабачок», в который после театра поехали супруги, Д. Набоков использует нейтральное английское «*nightclub*», которое прозрачно для англоязычного реципиента, однако, не передает заложенную в оригинальном тексте национально-русскую коннотацию. Также трудна для перевода и русская реалия, обозначающая дом главных героев. В рассказе говорится о том, что автомобиль примчал их к «ступенному особнячку» [2, с. 283]. В английском варианте Д. Набоков использует описательный перевод (“*small but dignified private house*”) [6, с. 90]. Далее в русском тексте говорится о том, что Келлер был похож «на президента Крюгера» [2, с. 283], тогда как в английском переводе Набоков делает поясняющее уточнение: “*Oom Paul Kruger*” [6, с. 90].

Реальность родителей жены Чорба далека от мира Чорба – писателя, человека искусства. Келлеры живут в ограниченном и искусственном мире: «Мир Келлеров мещанский, вещественный со строго организованной иерархией нравственных ценностей...» [7, с. 330].

Во фрагменте, в котором госпожа Келлер узнает новость о посещении их дома Чорбом, очевидна адаптация культурной традиции обращений: «*Лицо Варвары Климовны Келлер (курсив мой. – Е.Г.) задрожало...*» [2, с. 283], тогда как в английском варианте героиня представлена, как “*Frau*

Keller" [6, с. 90]. Кроме того, при описании госпожи Келлер («Пухлое, еще свежее лицо Варвары Климовны Келлер задрожало и покраснело от волнения» [2, с. 283]) в английском варианте Набоков использует переводческие добавления, которые отсутствуют в тексте-источнике и придают «русскость» госпоже Келлер: «*Frau Keller's chubby face, whose everlasting freshness somehow agreed with her Russian-merchant class parentage, quivered and reddened with agitation*" [6, с. 90-91], что соответствует фразе «Пухлое лицо госпожи Келлер, неизменная свежесть которого отражала ее купеческое происхождение, задрожало и покраснело от волнения».

Интересен момент, когда Варвара Климовна задает вопрос прислуге. По сути, ее вопрос – это реплика-ответ. Вероятно, она предчувствовала недобрые события. В. Набоков очень тонко передал этот момент, используя форму вопроса-утверждения: «Он вам сказал, что она больна?» [2, с. 283]. Английский вариант сохраняет грамматический строй реплики текста-источника и несет необходимую утвердительную коннотацию: "He said she was ill?" [6, с. 91].

Отдельную трудность при переводе представляет перевод реалий. Так, когда Келлер реагирует на слова горничной, которая зашептала «еще шибче», а он «толстой ладонью погладил себя по седому бобрику» [2, с. 283], в тексте-источнике В. Набоков использует русские просторечные слова типа «шибче», «бобрик». В английском языке нет точных эквивалентов данным лексемам, поэтому переводчик использует нейтральные английские эквиваленты «быстрее» и «щетка волос», соответственно: "The maid whispered still faster (курсив мой. – Е.Г.) <...> Keller stroked his grey brush of hair with his fat palm (курсив мой. – Е.Г.)" [6, с. 91].

В сцене раздумий Чорба о необходимости информирования родителей жены о произошедшем («На самом деле он вернулся из-за границы один и только теперь сообразил, что ведь придется все-таки объяснить, как жена его погибла, и почему он ничего не писал» [2, с. 284]. / "In point of fact he had returned alone from abroad and only now realized that, like it or not, he would have to explain how his wife had perished, and why he had written nothing" about it to his in-

laws" [6, с. 91]) в английском тексте Набоков использует переводческие дополнения, добавляя, что герой не писал родителям жены.

Несобственно-прямая речь героя, репрезентированная в тексте ситуацией рефлексии Чорба над переживаемым им состоянием, («Все это было очень трудно. Как объяснить, что он желал один обладать своим горем, ничем посторонним не засоряя его и не разделяя его ни с кем?» [2, с. 284] / "It was all very difficult. How was he to explain that he wished to possess his grief all by himself, without tainting it by any foreign substance and without sharing it with any other soul?" [6, с. 92]) снова передана в английском тексте с помощью добавления, повествующего о том, что герой не хочет делить горе ни с одной другой душой.

Воскрешая в памяти отель, в котором он останавливался с женой, Чорб вспоминал, как «бледный, развязный лакей повел [его. – Е.Г.] по извилистому коридору, отдающему сыростью и капустой» [2, с. 285]. / "A pale but jaunty lackey led Chorba down a crooked corridor reeking of dampness and *boiled* (курсив мой. – Е.Г.) cabbage..." [6, с. 92]. При этом в английском тексте есть добавление о том, что его сопровождал запах отварной капусты.

В описании отца жены Чорба («Келлер в добротном фраке, с рыхлой улыбкой на обезьяньем лице, похлопывал по плечу то того, то другого, сам подавал шнапсы...» [2, с. 285] / "Her father (курсив мой. – Е.Г.), in a dress coat of sturdy cloth, with a flabby grin on his apish face... and served ponies of *brandy* (курсив мой. – Е.Г.) himself") [6, с. 92] Набоков заменяет имя героя степенью родства, а шнапс – чисто немецкую реалию – переводит, используя прием генерализации, и репрезентирует в английском тексте общим собирательным эквивалентом, употребляющимся для обозначения крепких алкогольных напитков, – бренди.

Зачастую Д. Набоков прибегает к переводческой конкретизации. Так, во время свадебной церемонии, когда «все двинулись к столам» [2, с. 286] / "Presently, everybody moved toward the *hors d'oeuvres* (курсив мой. – Е.Г.) [6, с. 93] русский вариант лексически нейтральный, тогда как в английском

тексте используется переводческая конкретизация и представлен французский эквивалент в описании еды, уточняющий, что гости приступили к закускам. При этом при описании отца жены Чорба В. Набоков приводит сравнение с обезьяной: «Келлер в добротном фраке, с рыхлой улыбкой на обезьяньем лице...» [2, с. 285] / “Her father, in a dress code of sturdy cloth with a flabby grin on his apish face...” [6, с. 92]. Это свидетельствует о «недочеловечности» его мира, о необходимости протеста Чорба келлеровским нормативам» [8, с. 87].

Д. Набоков неоднократно адаптирует героев к русской традиции и акцентирует то, что Чорб *русский* эмигрант: “*Frau Keller* (курсив мой. – Е.Г.) had sobbed all night; her husband, who had always regarded Chorb (destitute *Russian* (курсив мой. – Е.Г.) emigre and litterateur) with suspicion, now cursed his daughter’s choice, the cost of the liquor, the local police that could do nothing” [6, с. 93]. В русском тексте «*Варвара Климовна* (курсив мой. – Е.Г.) всю ночь прорыдала; муж ее, для которого Чорб – нищий эмигрант и литератор, – был всегда человек подозрительный, проклинал выбор дочери, расход на вино, полицию, которая ничего не могла сделать...» [2, с. 286].

Переводчик использует грамматическую замену, приемы лексических добавлений и смыслового развития при описании размышлений Чорба: “...*Chorb* (курсив мой. – Е.Г.) suddenly understood that, despite *exhaustion*, (курсив мой. – Е.Г.) he would not be able to sleep (курсив мой. – Е.Г.) alone in that room with its naked bulb and whispery *crannies* (курсив мой. – Е.Г.)” [6, с. 95] / «...он (курсив мой. – Е.Г.) вдруг понял, что, несмотря на *усталость*, (курсив мой. – Е.Г.) он не заснет (курсив мой. – Е.Г.) один в той комнате с голой лампочкой и шепотливыми *углами* (курсив мой. – Е.Г.)» [2, с. 287].

С целью создания динамики изображения Набоков меняет местами элементы описания (“ears to sing and his feet to burn” / «горели пятки и шумело в ушах»), производя синтаксические трансформации и совершает замену родового понятия видовым (the first girl/ женщине) в эпизоде описания прогулки героя («И только после часу беспомощного блуж-

дания, от которого у него *горели пятки и шумело в ушах* (курсив мой. – Е.Г.), он случайно в тот переулочок попал и сразу подошел к *женщине* (курсив мой. – Е.Г.), окликнувшей его» [2, с. 288] / “Only after an hour of helpless wandering, which caused his *ears to sing and his feet to burn* (курсив мой. – Е.Г.), did he enter that little lane – whereupon he accosted at once the *first girl* (курсив мой. – Е.Г.) who hailed him” [6, с. 93].

Ряд грамматических трансформаций, замену сочетания существительных (abstraction and gloom) сочетанием прилагательного и существительного (рассеянной угрюмости) Набоков производит при описании героев в номере гостиницы: «Она стала поспешно расстегивать пуговицы кофточки и все время искоса поглядывала на Чорба, слегка удивляясь его рассеянной угрюмости» [2, с. 288] / “The girl began to undo hastily the buttons of her blouse, and kept glancing at him askance, being slightly taken aback by his abstraction and gloom” [6, с. 94].

Во фрагменте раздумий девушки («*Этот* (курсив мой. – Е.Г.), вероятно, *с фокусом*» (курсив мой. – Е.Г.), – смутно подумала женщина» [2, с. 288] / “*This fellow* (курсив мой. – Е.Г.) *likes kinky stuff*, (курсив мой. – Е.Г.), “*vaguely conjectured the girl*” [6, с. 94]) при переводе на английский язык Д. Набоков использует прием лексических добавлений и целостного преобразования, кроме того, происходит замена понятий «женщина» (русский текст) – «девушка» (английский текст).

Описывая состояние героя после ночного кошмара, когда Чорб «перебрался на кушетку и, сжимая руками волосатую *голень* (курсив мой. – Е.Г.), с равнодушной улыбкой смотрел на *женщину* (курсив мой. – Е.Г.)» [2, с. 289] / “He moved onto the *green* (курсив мой. – Е.Г.) couch, and *sat there* (курсив мой. – Е.Г.), clasping his hairy *shins* (курсив мой. – Е.Г.) and with a meaningless smile contemplating the *harlot*” (курсив мой. – Е.Г.) [6, с. 95]). Д. Набоков прибегает к лексическим опущениям – не упоминает цвет кушетки и не говорит о том, что герой сел. Кроме того, в переводном тексте герой сжимает *голень* и, используя прием конкретизации, Д. Набоков говорит англоязычному читателю, что герой

смотрит на *проститутку*. Кроме того, в русском переводе улыбка «равнодушная», тогда как в английском варианте она «бессмысленная».

В финальной сцене («Но он вместе с дамой» (курсив мой. – Е.Г.), – уныло повторял голос лакея. И гортанный раздраженный голос настаивал: «Я же говорю вам, что это – моя дочь» [2, с. 289], / “One could hear the voice of the lackey repeating mournfully: “But look here (курсив мой. – Е.Г.), there’s a lady with him (курсив мой. – Е.Г.)”. And an irate guttural voice kept insisting: “But I’m telling you she’s my daughter” [6, с. 95]) при переводе происходит синтаксическая трансформация элементов прямой речи, а также используется прием лексических добавлений (look here) и антонимический перевод (Но он вместе с дамой / there’s a lady with him). При этом в описании отца жены Чорба («Перед ней стоял изумленный старый господин в матовом цилиндре, с жемчужиной на *белой* (курсив мой. – Е.Г.) груди рубашки... [2, с. 289] / “In front of her stood an amazed old gentleman in a luster-less top hat, a pearl stud *gleaming* (курсив мой. – Е.Г.) in his *starched* (курсив мой. – Е.Г.) shirt) Д. Набоков использует прием лексических добавлений: в русском варианте нет лексемы, соответствующей английскому “gleaming”, а также используется прием конкретизации, когда говорится, что рубашка накрахмаленная.

Таким образом, несмотря на небольшой текстовый объем рассказа, при работе над созданием англоязычной версии «Возвращения Чорба» Д. Набоков использовал целый ряд специальных переводческих техник и приемов, что свидетельствует о высочайшей степени ответственности, которую осознавал переводчик при работе с оригинальным текстом. Наиболее частотно были использованы прием лексических добавлений (30.8%) и переводческая конкретизация (19.2%); прием смыслового развития оригинала и грамматические трансформации (9.6%); наблюдаются переводческие опущения и синтаксические трансформации текста-источника (7.7%), дважды использовались приемы антонимического перевода, описательного перевода и генерализации (3.8%). Превалирование приемов конкретиза-

ции и добавления свидетельствует о желании переводчика максимально приблизить англоязычного реципиента русской национальной традиции и способствовать наибольшей степени понимания переводного текста.

### Список литературы

1. Айкина Т. Ю. К вопросу о переводческом буквализме В.В. Набокова / Т. Ю. Айкина // Молодой ученый. – 2011. – Т.1, №7.– С. 135–139.
2. Набоков, В.В. Возвращение Чорба / В.В. Набоков // Полн. собр. соч. в 4 т. – М.; Л., 1963. – Т. 5. – С. 176–232.
3. Долинин, А.А. “Двойное время” у Набокова (от «Дара» к «Лолите») / А.А. Долинин // Пути и миражи русской культуры / А.А. Долинин. – СПб, 1994. – С. 283–323.
4. Соловьев, В.С. Общий смысл искусства / В.С. Соловьев // Философия искусства и литературная критика / В.С. Соловьев. – М., 1991. – С. 73–90.
5. Белый, А. Театр и современная драма / А. Белый // Символизм как миропонимание / А. Белый. – М., 1994. – С. 153–167.
6. Nabokov, V. The Return of Chorb / V. Nabokov // Complete Short Stories of Nabokov / V. Nabokov . – N.Y., 2002. – P. 90 – 95.
7. Брукс, Н. “Оперные призраки” в романах Набокова / Н. Брукс // В.В. Набоков: pro et contra / Н. Брукс. – СПб., 2001. – Т. 2. – С. 328–334.
8. Разинькова, И.Е. Символистское мирозерцание и рассказ В.В. Набокова «Возвращение Чорба» / И.Е. Разинькова // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. – 2005. – № 2. – С. 87–91.

The aim of the given article is to study translation techniques which were used by D. Nabokov to reveal artistic reality of V. Nabokov in English adaptation of his story “The Return of Chorb”. Novelty of the research is preconditioned by the fact of existing insufficient knowledge on the literary heritage of bilingual writer V. Nabokov in the domestic and foreign literary and translation theories. Topicality of the given work is predetermined by the growing interest in Russian-American intercultural and literal contacts. The results of the article can be used in the courses on history of foreign literature, written translation, and artistic translation.

**Key words:** V. Nabokov, “The Return of Chorb”, D. Nabokov, translation, translation techniques, interpretation, context.

УДК 882

*Л. В. Камлюк-Ярошенко*

## **ЧТЕНИЕ КАК РОМАН С ТЕКСТОМ: КОММУНИКАТИВНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЕ ОСНОВЫ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ РЕЦЕПЦИИ**

В статье рассматриваются вопросы о роли читателя, о правилах и границах читательской рецепции, специфике учебной коммуникации («автор – текст – учитель – учащийся») в современной социокультурной ситуации. Представлена инновационная технология литературного образования «Чтение в Web 2.0. Роман с текстом», разработанная на основе современных положений коммуникативной дидактики, герменевтики и рецептивной эстетики.

*Ключевые слова:* чтение, учебная коммуникация, читатель, художественный текст, поэтический образ, рецепция, диалог, интерпретация, сервисы Web 2.0.

Поиски баланса между реальностью и литературой, словом и событием, «я» и «ты» – перманентный процесс как теории и истории литературы, так и теории и практики читательской рецепции.

Рубеж XX-XXI вв., открывший потенциальную возможность перехода к конвергентному ТЫ-менталитету (В.И. Тюпа [19]) – радикально диалогизированному сознанию, по-новому поставил вопросы о сущности литературной коммуникации («автор – текст – читатель») и учебной коммуникации («ав-

тор – текст – учитель – учащийся»), о роли читателя, о правилах и границах читательской рецепции.

Актуальная сегодня рецептивная эстетика обусловила смену стратегии и технологии литературного образования [5]. Работа с произведением начинается «от читателя», его впечатлений, ощущений, вопросов, понимания / непонимания, а не с вопроса «Что хотел сказать автор?». Безусловно, вопрос об авторе, его жизни, мыслях и замыслах возникнет, но не потому, что его задал учитель (учебник), а по запросу самого читателя после того, как произойдет знакомство с художественным миром произведения, диалог с текстом, самостоятельное «путешествие к смыслу».

Однако взаимодействие читателя с литературным произведением вызывает серьезные трудности, так как созданный мир искусства слова не дан в прямом восприятии. Кроме того, он требует «ответного понимания, порождающего ответ» (М.М. Бахтин [1]). Проведенные психологами эксперименты показали, что большинство современных школьников не в состоянии понять смысл прочитанного. Исследователи констатировали факты затрудненной коммуникации с миром художественного, провал коммуникации (не-встречу) Автора и читателя: непонимание авторских смыслов либо отсутствие «ответа» автору: читатели «не готовы к чтению художественной литературы как актуально разворачивающемуся диалогу смысловых миров читателя и автора, не владеют психологической культурой взаимодействия с произведением искусства» [14, с. 67].

Кроме того, очевидна проблематичность учебной коммуникации: «эмоционально-оценочный подход», «размывание предмета литературы, подмена его самодеятельным чело-вековедением», подмена разговора о литературе разговором о жизни [17], а также межпоколенческий разрыв учителя и современного школьника.

Причем, «если языковое или эстетическое невежество можно преодолеть за счет предоставления учащимся необходимых сведений, то углубление понимания и развитие творчества требует разработки способов формирования осо-

бых структур иконического реконструирования в составе читательской деятельности» [14].

Таким образом, главная задача современной методики преподавания литературы: разработать способы, которые, во-первых, помогут «распаковать» читателя, во-вторых, повысят уровень понимания им смысла. Причем, эти способы и приемы работы должны быть модными, актуальными, мотивирующими современного школьника на чтение, коммуникацию, мыследеятельность. Проблема модернизации литературного образования школьников и студентов, попытка сделать его современным, актуальным, модным особенно актуальна сегодня, когда не только лексика, но и наши жизненные реалии обогатились новыми понятиями – «пользователь», «аккаунт», «интерактив», «чат», «блог», «сайт», «социальная сеть» и т.п., когда принципиально изменилось восприятие художественного текста и роли автора и читателя. На наш взгляд, интернет вполне может стать площадкой эффективной и литературной, и учебной коммуникации, на которой «живые поэтические строки» смогут гордо «противостоять чудовищному наплыву псевдоинформативности» [4]. Так родилась идея интерактивного образовательного онлайн-проекта «Чтение в Web 2.0. Роман с текстом» [15]. Основные принципы предлагаемой формы работы: диалогичность, интерактивность, визуализация, игра. Методика «Чтения в Web 2.0» основывается на современных положениях коммуникативной дидактики, герменевтики и рецептивной эстетики. Стратегия работы строится на технологии литературного образования С.П. Лавлинского [5], философии «диалогизма» М.М. Бахтина.

#### **Алгоритм реализации проекта.**

Важнейший этап – **подбор материала**. В этом качестве необходим текст-«тренажер», который удовлетворяет высоким эстетическим критериям, может заинтересовать и тронуть читателя. Например, удачными в подобной тренинговой практике оказались произведения «Я знаю...» Д. Хармса, «Приглашение меня подумать» А. Введенского, «Движение» Н. Заболоцкого, «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме...» О. Мандельштама. (Безусловно, можно посвятить проект и произведению из школьной программы. Однако для

«чистоты» литературной коммуникации важно, чтобы чтение не было запрограммировано «словом учителя» или информацией, почерпнутой из учебника.)

Затем **создаем форму**. В качестве формы мы используем Google-документ, который допускает одновременное редактирование текста несколькими пользователями, добавление комментариев и гиперссылок, картинок, участие в чате. Для хранения и редактирования Google-документов используем Google-диск.

**Формируем группу**. Оптимальный состав – 6-10 участников, имеющих аккаунты Google. Работа онлайн предоставляет безграничные возможности для формирования количественного и качественного состава группы: подключение к проекту ограничено только разрешением доступа к Google-документу, который предоставляет модератор: либо по ссылке – для всех, либо через почтовую рассылку – для строго ограниченной группы. Для координации действий используем почтовую рассылку Gmail.

Наиболее захватывающий этап – собственно интерактивное **чтение и анализ** произведения с использованием чата, комментариев, гиперссылок.

В предлагаемой статье мы решили поделиться опытом «путешествия к смыслу» стихотворения О. Мандельштама «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме» (1933/34), вошедшего в цикл «Восьмистишия».

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме,  
И Гете, свищущий на вьющейся тропе,  
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,  
Считали пульс толпы и верили толпе.  
Быть может, прежде губ уже родился шопот  
И в бездревесности кружились листья,  
И те, кому мы посвящаем опыт,  
До опыта приобрели черты [10].

Это стихотворение действительно позволяет «распаковать» читателя, «включить» читательские имажинации, открыть мир эстетического и сделать диалог с текстом событийным, контекстным, переживаемым. Это своего рода текст-«тренажер», который озадачивает, втягивает в игру, по-

зволяет разрушить стереотипы восприятия, является генератором смыслов и может продуцировать различные интерпретации. Читатели-профессионалы отмечали «семантическую многомерность и непредсказуемость» этого стихотворения, особый механизм «напряжения между потенциально бесконечной ассоциативностью интертекста и смысловой очерченностью, эксплицитно выраженной в тексте» [6].

Восьмистишие «И Шуберт на воде...» дает возможность реализовать главный принцип технологии современного литературного образования: чтение как событие. (Ср.: «стихотворение Мандельштама – живое существо! – в полном соответствии с его эллинистическим пониманием слова как “звучащей и говорящей плоти”, разрешающейся в событие...» [4]).

Вопросы природы поэтического дискурса, меры активности реципиента, диалогичности как субстанциального качества поэзии находились в центре литературно-критической (статьи сборника «Слово и культура» [9]) и поэтической рефлексии О. Мандельштама. Знакомство с работами О. Мандельштама позволит научиться читать художественный мир поэта так, как он сам того требует.

Стихотворение «И Шуберт на воде...» настолько многомерно и богато и своей интертекстуальностью, и поэтической образностью, и гармоничной и концептуальной звукописью, что может быть воспринято и оценено «и разумом головы, и эмоцией сердца, и кончиком языка».

С одной стороны, художественный мир стихотворения предполагает эрудированного и даже квалифицированного читателя: «вовлекает в свое смысловое поле огромное количество “чужих” текстов, осваивая их (делая “своими”), т.е. подчиняя их общему механизму смыслопорождения. Для неподготовленного читателя, незнакомого с творчеством Мандельштама и не обладающего фоновыми знаниями, которых ожидает автор, стихотворение может показаться темным. Контекста, разворачиваемого линейно, явно недостаточно для понимания. Смысловые неясности проясняются только за счет вертикальных – интертекстуальных – связей» [6].

С другой стороны, звуковой и образный ряд настолько гармоничен и концептуален, что может быть самодостаточно и без проникновения в интертекстуальные пласты: «Вообще, это стихотворение для меня хороший пример довольно парадоксального утверждения, что можно восхищаться стихотворением, совершенно не понимая, о чем оно» (Dmitry Kobak) [18].

Действительно, контекстуальность и интенциональность – это два основополагающих атрибута смысла произведения, учет которых необходим в диалоге с текстом. О. Мандельштам тонко чувствовал диалогичность как необходимое свойство и условие восприятия лирики: «Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, – это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью» [13, с. 52]. Это «особый диалог – провиденциальный <...> Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат. <...> испытываю то же самое чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка. Океан всей своей огромной стихией пришел ей на помощь, – и помог исполнить ее предназначение, и чувство провиденциального охватывает нашедшего. В бросании мореходом бутылки в волны и в посылке стихотворения Боратынским есть два одинаковых отчетливо выраженных момента. Письмо, равно и стихотворение, ни к кому в частности определенно не адресованы. Тем не менее, оба *имеют адреса*: письмо – того, кто случайно заметил бутылку в песке, стихотворение – *«читателя в потомстве»* [13, с. 48] (здесь и далее курсив наш. – Л. К.-Я.).

Изучение откликов на это стихотворение позволит осмыслить рецептивно-эстетические аспекты художественного произведения, выявить механизмы и закономерности читательской рецепции поэтического произведения и наметить пути учебной и литературной коммуникации.

Пространство рецепции представлено корпусом литературно-критических статей О. Мандельштама «О собеседнике», «Заметки о поэзии», «О природе слова», «Слово и культура», «О современной поэзии (К выходу “Альманаха муз”», воспоминаниями Н.Я. Мандельштам «О «восьмистиши-

ях» [8], рецептивными откликами филологов-профессионалов (литературоведческие статьи Б. Гаспарова [2; 3], А. Кубрика [4], А. Лобкова [6; 7]), а также рассуждениями читателей-школьников (материалы проекта, отражающего практику читательского восприятия и осмысления восьмистишия О. Мандельштама «Спрашивают дети» (модератор Елена Грачева) в Livejournal в 2011 году [18]) и интерактивного онлайн-проекта «Чтение в Web 2.0. Роман с текстом» (модераторы Л. Камлюк-Ярошенко и Е. Волкова), 2015 г. [16].

Предлагая этапы работы над произведением (Предпонимание – Анализ – Интерпретация), мы опирались на технологию современного литературного образования, предложенную С.П. Лавлинским [5] и стратегию эстетического анализа М.М. Бахтина [1]. По сути, литературная коммуникация и есть основа для коммуникации учебной. «Роман с текстом» имеет несколько задач: понять эстетический объект как содержание собственного читательского созерцания и переживания, затем необходимо понять строение произведения и, в итоге, оформить творческое, сознательное истолкование смысла произведения.

В начале этапа ПРЕДПОНИМАНИЕ читателям предлагается прочесть стихотворение и рассказать о своих первых ощущениях, впечатлениях от стихотворения.

Как правило, первичная реакция на вопрос о впечатлениях, эмоциях (особенно у «взрослой» аудитории) – молчание. Горизонт читательского ожидания, сформированный школой, – настроенность на сиюминутное понимание / знание того, что хотел сказать автор. Читатели «зависают» в своем непонимании, испытывают дискомфорт от отсутствия предварительного знания (полученной от учителя, из учебника информации): «Непонятно, что хотел сказать автор» (Оля); «Классное стихотворение, очень красивое, но не для слабачков» (Елизавета Варава) [16].

На этом этапе можно выявить отсутствие у многих читателей подлинного взаимодействия с произведением, установку на простое репродуцирование смысла («Что хотел сказать автор»). Читатель готов воспринимать только то, что автор сказал «прямо».

Для «запуска» подлинного романа с текстом важно, чтобы читатель почувствовал эстетический объект в его чисто художественном своеобразии. О. Мандельштам представлял обращение автора к читателю прежде всего как эмоционально-физиологическое воздействие: «Он (поэт) бросает звук в архитектуру души и, со свойственной ему самовлюбленностью, следит за блужданиями его под сводами чужой психики» [13, с. 48].

Читателю необходимо отреагировать также эмоционально, физиологически на интенцию автора. Следующим заданием (*Постарайтесь еще раз прочесть стихотворение выразительно вслух, чтобы услышать ритм стиха, его звучание. Помните: звуковые образы очень важны для восприятия лирики!*) – мы пытаемся акцентировать возможность гедонистического восприятия лирики, получения удовольствия от звучания.

Сам Мандельштам как читатель дает образец такого физиологического гурманствования: «Стихи Пастернака почитать – горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны для туберкулеза. У нас сейчас нет более здоровой поэзии. Это – кумыс после американского молока» [12, с. 70].

Читатели пытаются уловить «блуждающий», сам по себе «многосмысленный» звук мандельштамовского стиха («...стихотворение предполагается читать очень спокойно, а может и шёпотом... таким путём передаются образы в стихотворении. В первой части будто бы шёпот, где по смыслу он реально присутствует, а во второй преобладание шипящих указывает на свист ветра и кружение листьев. А вот слова подобраны невероятно красиво!» (Елизавета) [16]; «желание “смаковать”, ничего больше не произносить одинаково сильно овладевает читателем и после всего стихотворения, и после первой строки» [4]. Читатели обращают внимание на обилие свистящих, шипящих (ж, ш, щ, ч), на звучание мира в стихе, его многозвучие. Услышана стихия шума: плеск воды, птичий гам, свист и шорох шагов.

Высказывается впечатление «о бесконечности искусства, творчества, жизни» (Анастасия Зезюлевич) [16], «одновремен-

ность, однородность, сопприродность, слитность»), - впечатление, вызываемое перечислительной интонацией («и...и...»).

На этом этапе должно быть осознано самое важное и принципиально необходимое для культуры чтения свойство эстетического объекта: содержательность художественной формы.

Этап предпонимания призван создать условия для «выведения на поверхность» и осмысления в ситуации «открытого» диалога (чата) собственных читательских впечатлений, определения точек понимания/непонимания.

Далее следует нащупывание читателем «пустых мест» («участков неопределенности» – Р. Ингарден): *«Выделите – наиболее непонятное, удивительное. Расскажите о своем понимании/непонимании. Сформулируйте вопросы, адресованные автору, другим читателям, запишите их, прикрепив **Комментарий** к определенному слову в тексте стихотворения».*

Впоследствии эти «участки неопределенности» заполнятся читательскими имагинациями, определяемыми, с одной стороны, художественными «схемами», с другой, – эстетическим опытом реципиента.

В основном, возникают вопросы, вызванные неясностью связей между образами, слабой мотивированностью: «Интересен выбор именно Шуберта, Моцарта, Гете, Гамлета (как персонажа). Это намеренный выбор или простой прием?» (Natalia Yankovskaya); «Считали пульс толпы и верили толпе» – не знаю, просто поразило и тронуло!! «Быть может, прежде губ уже родился шопот» – тоже, что-то интригующее, – это трудно себе представить. И самое загадочное: «И те кому мы посвящаем опыт, до опыта приобрели черты. Непонятно, что за черты? Что автор имел в виду?» (Елизавета); «Кто те и кто мы?» (Иванова); «а листья раньше деревьев?»; «Соотношение «замысел» / «творец»?; «Деревья могли «уйти», а листья – еще остаться и кружиться (как автор и его творения?)» (Natalia Yankovskaya) [16].

Еще ряд вопросов, вызванных аномалией синтаксиса: представлен ряд имен собственных, а общее сказуемое, объединяющее их, отодвинуто на конец четверостишия. Вызывает недоумение еще одна текстовая аномалия; Гамлет – персонаж,

метонимически замещающий своего творца («что делает персонаж произведения среди реальных авторов и музыкантов» (Иванова); «Почему автор ставит Гамлета, персонажа книги, в один ряд с реально существующими людьми?» (Александр Невский); «А, может, он и не Гамлета имел в виду?» (Елена Волкова); «Или он Гамлета воспринимает как цельного, живого персонажа. Или же Гамлет предлагается как «продукт» «пульса толпы» (Natalia Yankovskaya) [16]). Актуализируются в вопросах связи на фонетическом уровне («свищущий, вьющаяся»).

Важно, чтобы читатель умел не только «вопрошать», но и намечать стратегию изучения непонятого, поэтому далее предлагаются вопросы: *Как нам организовать «путешествие к смыслу»? С чего следует начать рассмотрение стихотворения, чтобы разобраться в художественном мире, придуманном автором? (Выделите наиболее значимые вопросы.) Как вы думаете, ответ на какой / какие вопросы, поможет нам “раскрутить” непонятный на первый взгляд смысл стихотворения?*

Данный этап позволяет читателям овладеть искусством «вопрошания», учит прокладывать свой путь к тексту и к Автору: «Я думаю, надо оттолкнуться от имен. И подумать почему всё именно ТАК, а не как-то по-другому» (Olya Volkova); «Похоже, что вся суть в последних 4 строках, а личности и персонаж Гамлета – это создание необходимой атмосферы (но какой именно: нужно определить через биографии?, их мироощущения?» (Natalia Yankovskaya); «Почему именно так были описаны эти авторы? Почему именно всё произошло раньше, чем надо? Что таким образом нам пытаются показать поэт? (Olya Volkova) [16].

На этапе АНАЛИЗА участники выполняют аналитические процедуры с использованием понятий-инструментов (образ, мотив, позиция автора, читателя и др.). Происходит постижение законов «внутреннего мира» произведения. В данном случае особенно продуктивны такие приемы, как «Гиперссылка» (часть гипертекстового документа, ссылающаяся на другой элемент в самом документе, на другой объект, расположенный на локальном диске или в компьютерной сети) и «Комментарий».

С помощью перехода по ссылке на другие источники и изучения этих материалов происходит заполнение «пустых» мест. Высказываются первые гипотезы смысла; «Возможно, у Моцарта были музыкальные произведения с множеством высоких нот и звучали они резво, не мелодично, а вот как раз у Шуберта произведения были напевными, легкими. Поэтому автор и ассоциирует Шуберта и Моцарта с птичьим гаммом и водой» (Лера); «Может, в каждом из них была какая-то особая свобода?» (Волкова); «Если это так, то понятно, почему Шуберт – вода, Моцарт – птичий гам, Гете – свист, тропа, Гамлет – шаги. Каждая из этих вещей по-своему “свободна”» (Рома); «Я бы даже сказала: стихий: ветер, вода, звук. А Гамлет кто?» (Волкова); «Вода – это движение, колесо, колесо фортуны, судьбы...» (Волкова); «У Мандельштама, как и у всякого человека, на композиторов-художников и т.д. есть свои метки. Мы каким-то образом определяем для себя “вкус” художника, или “запах”, или что иное. Ассоциации с творчеством Шуберта, Моцарта, Гете и с Гамлетом – чисто мандельштамовские, его личные. И дальше предположу. *Шуберт на воде* – из так называемой музыки на воде (прошу не путать с сюитой Генделя!), которая вообще была свойственна романтизму, а у Шуберта еще много “водных” произведений (по названию), и играть Шуберта в парке – самое то. Музыка на воде – жанр барокко, кстати. *Моцарт в птичьем гамме* – из “Волшебной флейты”, из мажорной музыки светлого Моцарта вообще. Начало 40-ой симфонии Моцарта – это брачная песня синицы. Птиц Моцарт держал у себя в клетках. *Гете, свищуший по вьющейся тропе*, – посвистывая, проходит весь путь человеческих метаний и исканий – Фауста вспомните. Но Гете делает это легко. Кстати, так же легки в своем творчестве Моцарт и Шуберт. *Гамлет, мысливший пугливыми шагами* – с Гамлетом сложнее. Вспомним Гамлета. Он ходит мелкими шагами по небольшой сцене, по небольшому пространству события, по небольшому пространству своей жизни, по небольшому пространству одной-единственной мысли. Одной мысли! Быть или не быть» (Е.Е.); «Гамлет – сомнение, мысль скачет – шаг прерывается (рваный ритм жизни...)» (Волкова); «Я думаю, что имена собственные, присутствующие в тексте, – это пре-

жде всего поле для читательских ассоциаций, своеобразный указатель, направляющий мысли читателя в ту или иную сторону» (Ольга Иоскевич) [16].

Читатели закономерно приходят к вопросу о структуре художественного образа: *Насколько значим конкретный фактический, биографический, культурно-исторический материал для расшифровки образов, связанных с именами собственными? Или эти имена – скорее, поле для ассоциаций читателя?*

Здесь важно избежать рационализации [14, с. 70] художественного образа: совмещения художественного символа с его значением. Зачастую читатели понимают образ прямолинейно. Однако художественный образ не может совпадать со значением слова (имени). Уникальный художественный символ обладает не рациональным, а иррациональным (эмоциональным) значением, и содержанием эстетической деятельности всегда является процесс «проникновения за значение» [14]. Такой механизм «перехода за значение» демонстрирует А. Лобков, интерпретируя образ шагов, которыми мыслит Гамлет: «Мандельштам сочинял не сидя за столом, а вышагивая на прогулке, сохраняя как бы телесную связь между “стопой” стихового размера и человеческой ступней. С другой стороны, важно и другое переносное значение слова “шаг” – выбор, решение, поступок – что является центральной темой в “Гамлете”. Нерешительность, колебания, невозможность и одновременно неизбежность выбора соотносятся с семантикой эпитета “пугливые”. Рефлексия, чреватая страхом и нерешительностью, является чертой человека, вычлняющей его из мира природы» [6].

Причем, характерно, что в первой строке восьмистишия в разных изданиях [имеются разночтения; так, в издании 1967 года связи образов в стихе первом выглядят иначе: «И Моцарт на воде, и Шуберт в птичьем гаме». Видно, что в связях образов: Шуберт – вода, Моцарт – птичий гам, нет определенной мотивации.

Образец кропотливого интертекстуального анализа дает в своей статье А. Лобков. Он указывает на связь «водной стихии» Шуберта со знаменитой «Баркаролой» (1823) на стихи Ф.Л. Штольберга («Lied auf dem Wasser zu singen, für meine

Agnes», 1782), «Моцарта в птичьей гамме» с оперой «Волшебная флейта», а также с таким биографическим фактом, как привычка держать дома певчих птиц в клетках. Исследователь восстанавливает гетевские контексты, хорошо знакомые Мандельштаму, который был внимательным читателем «Поэзии и правды», «Вильгельма Мейстера» и «Итальянского путешествия» Гёте. Известно также, что О. Мандельштам был автором текста радиопостановки «Молодость Гёте» (1935), куда было включено и первое четверостишие собственного восьмистишия «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гамме». В пятом эпизоде этого сочинения передается атмосфера пребывания Гёте в Лейпциге, иллюстрируемая следующим стихом: «Живу как птица – гость прекрасных рощ / Свободой леса дышит в лад ветвям. / Качаясь вверх и вниз, туда-сюда, / И с певчей радостью на крыльшках упругих –/ Порхаю в чащах, исчезаю в куцах». И далее «представьте себе ликующего птенца на самой зеленой ветке: это я». Стих «Живу как птица», как отметил М.Л. Гаспаров, является вольной вариацией известных строк из баллады Гёте «Певец»: «Ich singe, wie der Vogel singt, / Der in den Zweigen wohnt; / Das Lied, das aus der Kehle dringt, / Ist Lohn, der reichlich lohnet» («Der Sänger»), впервые опубликованной в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» [6].

Безусловно, исследование А. Лобкова – пример эстетической культуры читателя, обладающего высокой эрудицией и накопленным культурным опытом. Сам автор замечает: «строка активизирует в памяти читателя биографический и литературный контексты», «в музыкальной памяти сразу возникают соответствующие эпизоды...» [6].

Юному читателю, не обладающему такой музыкальной памятью и читательской эрудицией, необходимо подспорье: переход по ссылке поможет восстановить интертекстуальные связи, «включить» ассоциативный механизм, позволит накопить собственный культурный опыт. Анализ произведения (диалог с текстом) происходит в ситуации «открытого диалога» читателей – в форме чата, аналитической онлайн-беседы в режиме реального времени.

Далее происходит «сборка» произведения как эстетического целого – заключительный этап – ИНТЕРПРЕТАЦИЯ. По Ингардену, литературное произведение – «схематическое образование», восполняемое читателем до «эстетического объекта». Восполнить анализ, вернуть к целому – задача этого этапа. Элементы художественного мира должны воссоединиться в сознании читателя в единую «картину», которую можно «охватить» одним взглядом». Задача учителя-модератора – задать направление концептуализации и помочь читателям избежать такой ошибки эстетического анализа, как конгломерация (буквально: собирание в кучу) элементов текста [14]. Необходимо, чтобы читатель осознал, что художественное произведение – не сумма отдельных компонентов, а система. Следуют вопросы, которые выводят на внутритекстовые связи: *Составьте цепочку образов. Попытайтесь установить связи между образами. Проследите за тем, как меняется образность во второй строфе по сравнению с первой. Каков главный образ первой строфы и второй?*

Читатели пробуют представить себе музыку Шуберта и Моцарта, поэтические образы воды, птиц – одновременное восприятие всех образов поэтического мира. Составленные цепочки демонстрируют, что образы дополняют друг друга, перетекают один в другой, взаимно отражаются. «Подкованные» читатели вспоминают, что у акмеистов символы в стихе могут пониматься и как «модели бесконечных порождений», а символ – «пучок, смысл из которого торчит в разные стороны».

Выстраивая концепцию произведения, читатели отмечают динамику образов «природа – культура»: («свист, щебет, шепот выступают метафорой поэтического творчества, «витья» же этимологически связано с плетением, то есть созданием ткани, то есть оба слова относятся к одному и тому же семантическому ореолу, являясь контекстуальными синонимами»). Природа у Мандельштама выступает как матрица текста. Витья, кружиться (крутиться). Круговое, спиралевидное движение «соединяет» («сплетает») природу и культуру [6].

Концептуализируя свои «гипотезы смысла», читатели выходят еще на одну оппозицию: поэт – толпа («Почему эти

люди “Считали пульс толпы и верили толпе?” (Невский); «Возможно эти люди, творя свои произведения, прислушивались к тому, что хочет услышать “толпа”» (Оля); «Главный вопрос. Почему Мандельштам, который нередко доходил до обожения творческого акта поэта, ставивший поэта выше толпы (заметьте, не читателя, не народа – толпы), в этом стихотворении говорит о зависимости поэта от толпы, о предрешенности творческого опыта, о том, что все было дано еще до того, как что-то началось, о том, что от человека-творца НИЧЕГО не зависит, от его свободной воли (по сути ее нет)? Или это просто смиренное “вначале было слово” (мысль)? Этаким художественный идеализм Гегеля? (Е.Е.); «По сути автор – это просто исполнитель воли “заказчика”, который свои идеи не придумывает, а как бы изобретает заново, думая, что творит, но “беря” вдохновение как и множество других авторов из “заданных тем”» (Natalia Yankovskaya); «...речь идет о некоей природной предопределенности, которая выше всяких премудростей человеческого общества. Творчество – стихия, как вода, воздух...» (Волкова) [16].

Пытаясь представить художественный мир как целостный, нельзя не озадачиться спецификой композиции стихотворения: *Как вторая часть связана с первой? Могут ли модели взаимоотношения художника и толпы, представленные в первой части, приводиться к общему знаменателю во второй?* «Слово “ТОЛПА” разрезает пополам стихотворение, деля его на две части различными по фонике, по образной системе, по способу творческого мышления, по философской мысли. Представьте себе песочные часы. В самом узком месте будет слово-образ ТОЛПА» (Е.Е.); «Может быть, в первой части говорится о том, что эти люди прислушивались к мнению толпы, а во второй автор предполагает, что, несмотря на “толпу”, эти люди могли Творить, и это было в них всегда?» (Невский) [16].

Характерно, что в этом восьмистишии между образами «поэт / толпа» нет противопоставления, они не в отношениях оппозиции. Не случайно Мандельштам приводит имена художников, популярных в народной среде. Толпа – не просто социальная категория, народ, скорее – коллективное бессознательное, культурный опыт. Не народу в его временном,

сиюминутном измерении принадлежит поэт, не его пульс он считает – поэт считывает вечные скрижали культурной памяти человечества. Закономерно, что поэт вписывает себя в ряд других поэтов («мы» в 7 строке).

Читатели оформляют собственное понимание произведения в форме поста (статуса), визуализируют свою концепцию, подбирая постер, создают творческие проекты (сценарии, презентации, буктрейлеры). (**Пост** – отдельно взятое сообщение в форуме или блоге, **постер** – художественно оформленный плакат, визуальное выражение концепции, **буктрейлер** – небольшой видеоролик, рассказывающий в произвольной художественной форме о какой-либо книге).

На этом этапе важно избежать еще одной ошибочной читательской позиции: неограниченной свободы художественного восприятия (когда читатель остается без автора). Роль учителя-модератора заключается в том, чтобы возвращать к авторскому миру, показывать, что интерпретация диктуется авторским самовыражением, круг ее вариаций ограничивается авторской концепцией, авторскими правилами создания художественного мира.

В конце диалога читателям открываются перспективы как творческого (постер, буктрейлер, сценарий), так и исследовательского характера. Стихотворение можно рассмотреть сквозь призму поэтики акмеизма, литературной традиции осмысления темы «Поэт и толпа» (восьмистишие как возражение Пушкину), темы «музыка революции» (блоковский контекст), можно выйти в пространство философских контекстов (связь с «Творческой эволюцией» Анри Бергсона, эволюционных идей Жан-Батиста Ламарка)

Опыт реализации интерактивного образовательного проекта «Чтение в Web 2.0. Роман с текстом» в 2014-2015 гг. показал, что при таком подходе читатель начинает осознавать диалогическую природу искусства, развивает в себе способность реагировать, отвечать на авторские интенции: «Думаю, что в этом образном словосочетании – “путешествие к смыслу” – очень точно воплотилась суть проекта: с одной стороны, это именно ПРОЦЕСС постижения смысла произведения, с другой стороны, процесс увлекательный и захватываю-

ций, стимулирующий читателя к движению, к ПРОдвижению творческому и интеллектуальному. «Роман с текстом» состоится!» (Ольга Иоскевич) [16].

В завершение участникам предлагается отрефлексировать сам процесс чтения: поразмышлять над тем, как мы приходим к смыслу произведения, где он (смысл) скрывается, каким должен быть «идеальный адресат» – читатель, что такое чтение, что оно дает читателю и чего требует от читателя.

Главный герменевтический вывод, к которому приходят читатели: художественный текст – это динамическое поле смыслов, рождающихся на пересечении авторской концепции и читательского восприятия.

### Список литературы

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986.
2. Гаспаров, Б. Ламарк-Шеллинг-Марр (стихотворение «Ламарк» в контексте «переломной» эпохи) // Гаспаров, Б. Литературные лейтмотивы. Статьи по русской литературе XX века / Б. Гаспаров. – М. : Наука, 1993. – С. 187-212.
3. Гаспаров, Б. Севооборот поэтического дыхания: Манделыштам в Воронеже, 1934–1937 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/gaspar.html>. – Дата доступа: 02.07.2015.
4. Кубрик, А. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://old.russ.ru/journal/kritik/98-03-26/kubrik.htm>. – Дата доступа: 02.07.2015.
5. Лавлинский, С. П. Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход. Учебное пособие для студентов-филологов. / С. П. Лавлинский. – М. : Прогресс-традиция; ИНФРА-М, 2003.
6. Лобков, А.Е. Парадигматика интертекстуальности как взрыв линейности текста (на примере одного восьмистишия Осипа Манделыштама) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/paradigmatika-intertekstualnosti-kak-vzryv-linearnosti-tekstana-primere-odnogo-vosmishishiya-osipa-mandelshtama#ixzz3eLspe3Fj>. – Дата доступа: 28.06.2015.
7. Лобков, А.Е. Пересечение культур: Ламарк и Бергсон в творчестве Манделыштама / А.Е. Лобков // Французский язык и культура Франции в России XXI века. – Нижний Новгород: изд-во НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2009. – 290 с.
8. Манделыштам, Н.Я. О «Восьмистишиях» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [lib.rus.ec](http://lib.rus.ec). – Дата доступа: 25.07.2015.

9. Мандельштам, О. Э. Слово и культура: Статьи. / О. Мандельштам. – М. : Советский писатель, 1987. – 320 с.
10. Мандельштам, О.Э. Собрание сочинений в 2 т. – М. : Художественная литература, 1990. (Электронная публикация – РВБ, 2010 – 2014. (<http://wikilivres.ru>))
11. Мандельштам, О. Собрание сочинений. / О. Мандельштам. – Т. I. – Межд. Лит. содружество, 1967.
12. Мандельштам, О. Э. Заметки о поэзии / О. Мандельштам // Мандельштам, О.Э. Слово и культура: Статьи. – М. : Советский писатель, 1987.
13. Мандельштам, О. Э. О собеседнике // Мандельштам, О. Э. Слово и культура: Статьи. – М. : Советский писатель, 1987.
14. Мосунова, Л.А. Чтение художественной литературы как процесс понимания смысла // Вопросы психологии. – 2005. – № 5. – С. 66-74.
15. Презентация проекта «Чтение в WEB 2.0. Роман с текстом» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://prezi.com/vpa\\_zq3alstp/web-20/](https://prezi.com/vpa_zq3alstp/web-20/). – Дата доступа: 05.10.2015.
16. Проект «Чтение в WEB 2.0. Роман с текстом» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://docs.google.com/document/d/1QVj55HyGj9k19RS4qwBZmM1wKNYgfF45adHDkd7v2M0/edit>. – Дата доступа: 05.10.2015.
17. Ребель, Г. Урок литературы сегодня: кризис жанра / Г. Ребель // Филолог: Научно-методический, культурно-просветительский журнал. – Пермь: Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2002. – № 1.
18. Спрашивают дети [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lenagr.livejournal.com/70449.html?thread=1932593>. – Дата доступа: 25.07.2015.
19. Тюпа, В.И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике / В.И. Тюпа. – М. : Языки славянской культуры, 2010. – 320 с.

The article discusses the role of the reader, the rules and boundaries of reader reception as well as the specifics of educational communication («author - text - teacher - student») in contemporary socio-cultural situation. The article presents the innovative technology of literary education «Reading in Web 2.0. Roman text, «which is based on the provisions of modern communicative didactics, receptive aesthetics and hermeneutics.

**Keywords:** reading, communication training, reader, literary text, poetic image, reception, dialogue, interpretation, Web 2.0 services.

# **СЛОВО И СМЫСЛ**

## **ОБРАЗ ЕКАТЕРИНЫ II И КОНТЕКСТ ПОЛИТИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ В ПАНЕГИРИКЕ МИХАИЛА КОРИЦКОГО (1780 Г.)**

Статья посвящена исследованию латиноязычного панегирика М. Корицкого «Augustissimae totius Rosiae Imperatrici Catharinae II, cum Albae Russiae oras inviseret»), написанного им в 1780 году по случаю приезда российской императрицы Екатерины II в Полоцк. Утверждается, что традиционная панегирическая топка выполняет в тексте М. Корицкого двойственную функцию: риторического преувеличения достоинств адресата и отражения реальной политики императрицы.

*Ключевые слова:* панегирик, Общество Иисуса, Екатерина II, исторический контекст, топка.

Приезд титулованных, а тем более коронованных особ был всегда важным событием в жизни города. Особой торжественностью отличался приезд российской императрицы Екатерины II в Полоцк в мае 1780 года. Это событие подробно и красочно описывает В. Орлов [1, с. 291 – 295]. Полоцк встретил Екатерину II салютами, звоном колоколов, игрой оркестра и триумфальными воротами. «За воротами, по обеим сторонам улицы, стояли в праздничных нарядах евреи, затем, под своими флагами, ремесленные цеха <...>. На главной

площади <...> ждало чиновничество в парадных мундирах <...> Напротив, около иезуитского собора, стояло католическое и униатское духовенство» [1, с. 291]. Польская исследовательница И. Кадульская уточняет: «ксендзы-иезуиты в комжах, выстроенные в ряд, далее ксендзы доминиканцы и базилиане, также выстроенные в ряд» [2, с. 125].

Особое значение приезд Екатерины II в Полоцк имел для местных иезуитов. Члены «Общества Иисуса», учрежденного в 1534 г. Игнатием Лойолой, к тому времени насчитывали двухсотлетнюю историю своего пребывания на полоцкой земле. Эта история началась с открытия в 1580 г. по указу польского короля Стефана Батория Полоцкого иезуитского коллегиума, первым ректором которого был известный проповедник Петр Скарга. 1780 год – это время, когда белорусские земли после первого раздела Речи Посполитой в 1772 г. входили в состав Российской империи. Как известно, 21 июля 1773 г. римский папа Климент XIV издал послание «*Dominus ac Redemptor*», упразднивший орден иезуитов. Тем не менее, орден продолжал свое существование в некоторых странах, в том числе и в России, где Екатерина II отказалась публиковать указ папы. Рим не мог вмешиваться в деятельность католической церкви на российских территориях, так как еще в декабре 1772 г. Екатерина II издала указ, согласно которому запрещалось публиковать на вновь приобретенных землях любые папские распоряжения.

Исследователи до сих пор спорят, зачем понадобилось Екатерине II сохранять легальный статус иезуитов на территории Российской империи, когда почти во всех европейских странах деятельность этого ордена была под запретом. Называют множество разных причин, среди которых версия о том, что иезуиты фактически подали пример другим католикам безоговорочного повиновения светской власти, первыми присягнув на верность российской императрице. Некоторые исследователи утверждают, что в окружении императрицы были люди, покровительствовавшие иезуитам (З. Чернышев, Г. Потемкин). Другие исследователи предполагают, что Екатерина II, с одной стороны, таким образом воспротивилась Риму и папе, который был катего-

рическим врагом раздела Речи Посполитой, а, с другой стороны, продемонстрировала свою независимость по отношению к Бурбонам, главным врагам «Общества Иисуса». Но абсолютное большинство исследователей сходятся в том, что в иезуитах Екатерина II, являясь покровительницей образования, видела прекрасных педагогов. С их помощью она хотела создать надежную систему образования сначала на белорусских землях, а потом, возможно, и во всей империи. Иезуиты, предположительно, могли быть полезны не только при создании сети учебных заведений, но и в деле умиротворения польских патриотов, которые после первого раздела Речи Посполитой были особенно агрессивны настроены по отношению к России. Таким образом, Екатерина II могла использовать последователей Лойолы как для образования детей и юношей, так и для воспитания законопослушных граждан на присоединенных к Российской империи территориях.

Вернемся к приезду российской императрицы в Полоцк в 1780 г. Утром следующего дня императрицу приветствовали в иезуитском костеле Святого Стефана. «Провинциал произнес приветственную речь на итальянском языке и подарил латинское стихотворение Михаила Корицкого, прославляющее защитницу Общества Иисуса» [3, с. 164 – 165]. Речь идет о стихотворном панегирике «Augustissimae Catharinae II totius Rossiae Imperatrici, Turcarum Triumphatrici, regnorum Pacatrici, publicae felicitatis Propagatrici, Societatis Jesu Servatrici clementissimae cum Albae Russiae oras inviseret, ab eisdem religiosis sociis imperatoriae Maiestati subditis eiusque praesidio tutis carmen oblatum» (Песня Величайшей Екатерины II, императрице всей России, победительнице турок, умиротворительнице царств, распространительнице общественного счастья, всемилостивейшей спасительнице Общества Иисуса, поднесенная во время посещения белорусских земель членами того же общества, подданными ее императорского Величества, не подвергающимися опасностям под ее защитой) [здесь и далее перевод наш. – И. К.], который был издан в Вильно в том же году, один его экзем-

пляр хранится в Архиве Южной Провинции Общества Иисуса в Кракове.

Этот же панегирик, только под другим названием – «Augustissimae totius (Rosiae Imperatrici Catharinae II, cum Albae Russiae oras inviseret) Величайшей Императрице всей России Екатерине II, во время посещения земель Белой Руси), отличающийся сокращенным заглавием, но более широким вступлением, вошел в сборник произведений М. Корицкого «Michaelis Korycki Societatis Jesu Sacerdotis Carmina» (Песни Михаила Корицкого, священника Общества Иисуса), изданный в Полоцке в 1817 г. [4, с. 34 – 42].

Как отмечает Е.М. Матвеев, «торжественные слова имели два вида способа презентации – устное исполнение перед аудиторией и подношение [5, с. 112]. И. Кадульска указывает, что «подношение стихов продлеvalo контакт и память о великолепии приветствия» [2, с. 127]. Авторы хвалебных речей или те сообщества, от имени которых писались эти произведения, а иногда и сами восхваляемые особы, были, конечно же, заинтересованы в том, чтобы подносные произведения были изданы. Поэтому не удивительно, что и «Песня» М. Корицкого была издана в том же году. Но тот факт, что она также вошла в сборник его стихотворений, изданный полоцкими иезуитами спустя более 36 лет после смерти его автора, свидетельствует, на наш взгляд, о популярности его творчества и признании его художественного таланта. А.А. Жлутко, автор главы, посвященной творчеству М. Корицкого, в современном двухтомном издании «Гісторыя беларускай літаратуры XI – XIX стагоддзяў» приходит к выводу, что «прижизненные стихотворения просветителя пользовались популярностью и поэтому издавались большими тиражами» [6, с. 31]. Более того, имеются сведения, что польский король Станислав Август, который был большим знатоком и любителем литературы, наградил М. Корицкого почетной медалью «Merentibus» (достойным, заслуженным) и предложил ему издать за королевский счет собрание его сочинений [6, с. 31]. Смерть автора, однако, помешала осуществлению этого плана, поэтому сборник, как уже отмечалось, был издан позже, но за счет полоцких иезуитов. Возможно, имен-

но поэтому полоцкие иезуиты, ценя творческие способности М. Корицкого, обратились к нему с просьбой написать панегирик в честь Екатерины II по случаю ее приезда в Полоцк в 1780 г. Как сообщает *Polski Słownik Biograficzny*, данный панегирик М. Корицкий писал на заказ [7, с. 141].

Родился Михаил Корицкий 7 сентября 1714 г. в наследственном имении Дитрыки Лидского уезда. В 1730 году он вступил в иезуитский орден, учился в Бобруйске, Вильно, Слуцке, Варшаве, занимался пасторской и педагогической деятельностью. Известно, что первый раздел Речи Посполитой застал М. Корицкого в Бобруйске, который территориально принадлежал в то время Речи Посполитой. Там он работал проповедником и заведующим школьной библиотекой. После роспуска Общества Иисуса М. Корицкий работал префектом Минского коллегиума [6, с. 26 – 30].

Известно, что не только иезуиты преподнесли Екатерине II панегирики во время ее визита в Полоцк. По словам Д.А. Кондакова, «визит императрицы в Полоцк в 1780 году вызывает целый поток панегириков: стихи на французском ей подносят братья-доминиканцы из Полоцка, члены ордена св. Василия Великого из Толочина» [8, с. 2]. Д.А. Кондакову известно из различных источников, которые он не называет, о подносных произведениях и торжественных речах, произнесенных иезуитами в Полоцке при посещении Екатериной II их коллегиума. «Однако печатных изданий этих сочинений, вероятно, не сохранилось; по крайней мере, “Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке”, их не зафиксировал, поэтому можно лишь догадываться об их характере», – отмечает Д.А. Кондаков [8, с. 2]. Как уже было сказано, эти тексты сохранились, и мы имеем возможность исследовать не только их художественные достоинства, но и идейное содержание.

В сборник М. Корицкого вошло несколько произведений, посвященных Екатерине II. Объектом нашего исследования выбран панегирик «Величайшей Императрице всей России Екатерине II, во время посещения земель Белой Руси». Выбор этот не случаен, так как именно этот панегирик является первым известным нам иезуитским панегири-

ком, написанным в честь Екатерины II, и поэтому в нем, на наш взгляд, наиболее ярко могут быть отражены мысли и настроения иезуитов, оказавшихся в Российской империи. Нельзя не согласиться с Д.А. Кондаковым, что появление хвалебных речей в честь российской императрицы во время посещения ею Полоцка в 1780 году «вызвано в большей степени требованиями этикета, чем творческим порывом, однако, на, казалось бы, “непроницаемом” фоне общих мест и клише, из которых сотканы эти тексты, проступают любопытные факты культурной жизни белорусских земель конца XVIII века» [9, с. 2].

Панегирик начинается с прямого обращения к императрице:

«Nuc ades, Arctoi devecta a cardinae caeli  
Armorum CATHARINA potens...» [4, с. 34]

(Ты прибыла сюда, приехала с северного полюса, ЕКАТЕРИНА, могущественная оружием...).

Интересно, что автор обращается к Екатерине с помощью местоимения «ты», а не «Вы». Возможно, уверенность автору придает то обстоятельство, что он выступает не от своего собственного имени, а от имени всех уцелевших членов ордена.

Далее панегирист во вступлении продолжает кратко перечислять основные заслуги императрицы, амплификация которых и будет составлять основное содержание данной «Песни»:

«Nuc ades, Europae Pacatrix optima...  
Nuc ades, Imperii Moderatrix, gloria gentis,  
Delicium populi, Lojolanaeque cohortis  
Praesidium certum, et lapiis spes unica rebus» [4, с. 34].

(Ты прибыла сюда, наилучшая примирительница Европы... Ты прибыла сюда, правительница империи, гордость народа, отрада населения, надежная защита отряда Лойолы и единственная надежда в делах, клонящихся к упадку).

Как мы видим, уже в первых строчках панегирика М. Корицкий называет Екатерину II защитницей ордена иезуитов, с именем которой связаны главные надежды уцелевших его членов на дальнейшее существование.

К этой же теме более широко М. Корицкий обращается в конце панегирика:

«Orbi notissima pando:

Tot pulsata malis, tot tempestatibus acta

Religio, cujus Lojola Ignatius Auctor,

Exspoliata bonis, patriis regionibus exul

Infelix varias jussa est errare per oras,

Felix Rossiacis gaudet consistere terriis,

Felix, quod mediis hunc portum nacta procellis,

Quem praebet miseris CATHARINAE gratia Magnae» [4,

с. 41 ].

(Я объявляю общеизвестные факты: орден, основателем которой является Игнатий Лойола, потрясенный столькими бедами, гонимый столькими бурями, лишенный имущества, изгнанный из родных краев, несчастный, вынужденный скитаться по разным краям света, радуется счастливый, что может пребывать на российских землях, счастливый, что среди бурь нашел тут порт, который милостиво дала несчастным Великая Екатерина).

Далее автор спрашивает императрицу, чем они (т.е. иезуиты) могут отблагодарить за ее доброту. И сам же отвечает:

«Nos tibi corda damus, nec enim de munere nostro

Quidquam aliud poscis...» [4, с. 41].

(Мы отдаем тебе наши сердца, ведь и ты не требуешь от нас ничего другого в дар...)

Трижды обращаясь к Екатерине II с помощью слов «O Mater!» (О, Мать), Корицкий как бы подчеркивает ее материнскую заботу, которой она окружила уцелевших членов ордена иезуитов, ведь российская императрица не только дает им пищу и кров, но и защищает от бурь, идущих на них широким фронтом [4, с. 42].

И заканчивает:

«Arbiter omnipotens, qui stellata arce recumbens

Tempora dispensat, de nostras detrahat annis

Adjiciatque tibi, longissimi saecula texens.

Nos, Augusta, tuis benefactis vivimus, annis

Tu partier nostris Benefactrix inclyta vive» [4, с. 42].

(Судья всемогущий, который покоится в звездчатой крепости и распоряжается временем, от нас отнимет годы, тебе прибавит, сложив самый долгий век. Как мы, Величественная, твоими благодеяниями живем, так ты, славная Благодарительница, нашими годами живи).

Таким образом, обращение к Екатерине II как к защитнице ордена иезуитов в начале и конце данного панегирика образует рамочную композицию, внутри которой автор перечисляет наиболее выдающиеся достижения российской императрицы. Такой прием позволяет акцентировать внимание на наиболее актуальной для иезуитов проблеме сохранения их ордена.

Центральная часть панегирика посвящена, как уже отмечалось, наиболее выдающимся достижениям Екатерины II во внешней политике, главным из которых была победа в русско-турецкой войне 1768 – 1774 гг. Это была самая большая и длительная война, которую вела Россия при Екатерине II. Ее итогом было подписание 10 июля 1774 г. в деревушке Кючук-Кайнарджи мира. Османская империя уступала России часть побережья с крепостями Керчь, Еникаль и Кинбурн, а также Кабарду и нижнее междуречье Днепра и Буга; таким образом, Российская империя получила выход к Черному морю. Крымское ханство объявлялось независимым. Дунайские княжества Молдавия и Валахия получили автономию и переходили под покровительство России, Западная Грузия освобождалась от дани.

М. Корицкий придал славе об этой победе не просто европейский и даже не мировой, а вселенский масштаб, что подтверждают следующие, не лишённые поэтического преувеличения, строки:

«*It volucris rumor, nec se concludit in arctis  
Finibus Europae, vastas se expandit in oras*» [4, с. 35].

(Летит стремительная молва, не заключает себя в узких границах Европы, а распространяется по безмерным краям).

Слава о победе, по словам автора панегирика, доходит не только до Нумидии (древнее государство в Северной Африке), Индии, Египта, но даже туда, где восходит Титан

(тут, скорее всего имеется ввиду Гелиос, бог солнца), и туда, где движется Арктос (так древние греки называли созвездия Большой и Малой Медведицы) [4, с. 35].

Чтобы возвеличить славу о победе Екатерины II, М. Корицкий, с одной стороны, описывает силу и мощь турецкого войска, ведь чем сильнее враг, тем значительнее победа над ним. Не жалея художественных приемов (сравнений, преувеличений, перечислений, восклицаний и др.), автор отмечает и богатство турецкого войска, и его многочисленность, и умение его воинов обращаться с оружием, и даже хитрость военачальников [4, с. 35 – 36]. Панегирист восклицает:

«Proh Superi! durum tali concurrere monstro,  
Cui vires adsunt, et dira cupido nocendi» [4, с. 36].

(О, Боги! Опасно встречаться с таким чудовищем, который и силу имеет, и дикую жажду причинения вреда).

С другой стороны, чтобы подчеркнуть значение победы над турками, М. Корицкий говорит:

«...Tyrannum,  
Quem vicisse viri haud poterant, hunc Femina vicit...  
Femina? sed quae sola viros ingentibus ausis,  
Viribus ingenii, et praeelsae robore mentis  
Anteit, ut graciles superat cedrus alta myricas» [4, с. 36].

(Тирана, которого никак не могли победить мужи, его победила Женщина... Женщина? Но та единственная, что превосходит мужей огромной предприимчивостью, силой дарования и мощью превосходного ума).

Но, как только турки сложили оружие, опасность навигается с запада. Речь идет о так называемой Баварской войне за наследство 1778- 1779 гг., возникшей между Пруссией и Саксонией, с одной стороны, и Австрией – с другой из-за того, что Австрия хотела присоединить к себе часть Баварии, где после смерти курфюрста Максимилиана-Иосифа Баварского 30 дек. 1777 угасла младшая линия Виттельсбахов. Переговоры между Пруссией и Австрией долгое время не приносили никаких плодов, пока императрица Екатерина II в декабре 1778 г. не пригрозила своим вмешательством против Австрии. В результате 13 мая 1779 г. в Тешене был заключен мирный договор.

Участие Екатерины II в этом военном конфликте послужило основанием для автора рассматриваемого панегирика воспеть на этот раз дипломатические миротворческие способности российской императрицы. Взмолвленную речь, обращенную к правителям враждующих государств, М. Корицкий вкладывает в уста Екатерины II. Сжалившись над печальной судьбой королевств, монархиня призывает подумать о гибели народа, об опустевших полях, о слезах, которыми будут оплакивать брат брата, родители – сына, жена – мужа [4, с. 38].

Называя Екатерину II той, «которая, лелея мир, вырывает из рук мужей оружие и укрощает гнев королей» [4, с. 39], автор тут же призывает императрицу не останавливаться на достигнутом и способствовать установлению мира между Францией и Британией [4, с. 39]. Здесь идет речь о войне за независимость в США 1775 – 1783 гг., в которой французы вместе с испанцами выступали против англичан, оккупирующих американские колонии. Россия решительно выступила против попыток английских военных кораблей осматривать торговые суда нейтральных государств, шедшие в Америку, и конфисковывать военные грузы. В ответ на эти действия Екатерина II провозгласила «Декларацию о вооруженном нейтралитете» (1780) с призывом силой оружия, т. е. с помощью военных кораблей, охранять на море неприкосновенность своей торговли. К этой декларации присоединился ряд европейских государств, что еще больше ограничило действия Англии. Во многом благодаря этому в 1783 г. был подписан мир и Англия признала независимость США.

Если Екатерина II заботится о благосостоянии других народов, то какие усилия она должна прикладывать, по мнению автора, заботясь о судьбе своей империи и счастье своих граждан [4, с. 39]? Прежде всего, он прославляет ее справедливое правление, мудрые законы, добропорядочность мужей, занимающих высшие посты в ее окружении. Благодаря этому растет благосостояние и безопасность всего народа. Панегирист подытоживает:

«Sic o Regnatix te summa Praeside rerum  
Rossia stat nullo hostili concussa furore» [4, с. 39 – 40].

(Так, о Правительница, твоей высочайшей защитой во всех делах Россия держится, не потрясается никаким вражеским безумием).

Следует обратить внимание на следующий отрывок из панегирика:

«Et quo crescit honos genti, te Pallade Musae  
Rossiacas habitare plagas, et fonto relicto  
Castalio, ripis Nevae considerare gaudent...» [4, с. 40].

(И там, где растет слава народа, благодаря тебе, Паллада, Музы радуются, что, оставив касталийский источник, обитают на российских землях и осели на берегах Невы).

В другом месте автор называет Екатерину II Минервой. Минерва, как известно, древнеримская богиня, соответствующая греческой Афине Палладе. В древние времена ее почитали как воинственную богиню, позже называли богиней мудрости, ремесел и искусств. Сравнивая Екатерину II с Минервой, панегирист подчеркивает, что при ее покровительстве ремеслам и искусствам в стране процветают искусства и творит много талантливых людей.

Завершает центральную часть панегирика, посвященную, как уже отмечалось, главным достижениям и добродетелям российской императрицы, обращением к ее сыну Павлу:

«O felix soboles, soboles Augusta, Parentis  
Augustae, pulcherrima dotum illius imago,  
Gentis amor, stirpisque suae lux inclyta PAULUS!  
Quas non virtutes tali sub Matre Magistra  
Quotidie didicit, Regnarum norma futurus?» [4, с. 41].

(О, счастливый потомок, Величайший потомок Величайшей Родительницы, прекраснейшее отражение ее талантов, любовь народа, славный свет своего рода ПАВЕЛ! Каким только добродетелям ежедневно не обучался у такой Матери, Наставницы, образец для будущих правителей?)

В этих строчках прослеживается дальновидность иезуитов, которые стремятся снискать благосклонность и сына Екатерины II Павла, который хотя и не был главным претендентом на российский престол после смерти импера-

трицы, но иезуиты считали необходимым заручиться и его поддержкой на тот случай, если он все же станет главой Российской империи.

В панегирике «Величайшей Императрице всей России Екатерине II, во время посещения земель Белой Руси» проявляется поэтический талант М. Корицкого. Его стиль изобилует множеством художественных приемов (анафоры, повторы, перечисления, восклицания, риторические вопросы, гиперболы, метафоры, обращения, сравнения, противопоставления, эпитеты и др.), а также, как уже отмечалось выше, панегирик отличается продуманнойстройной композицией.

Но с точки зрения содержания следует ответить на очень важный, как нам представляется, вопрос: был ли исследуемый панегирик искренним выражением верноподданнических чувств и чувства глубокой благодарности Екатерине II за сохранение Общества Иисуса и его защиту в пределах Российской империи, или же он более заслуживает на звание льстивого преувеличенного восхваления российской императрицы, или, по словам С. Заленского «ничемного похлебства» [10, с. 220], преследовавшего лишь свои прагматические цели?

Почему М. Корицкий, который, как отмечает Я. И. Порецкий, «на вопрос, гражданином какой страны он себя считает, не задумываясь, ответил бы – Речи Посполитой» [11, с. 9], согласился по просьбе своих бывших собратьев, которых многие современники поэта обвиняли в предательстве, так как они не подчинились воле римского папы, написать эту и другие хвалебные песни в честь российских правителей? Почему не присоединился к своим бывшим полоцким коллегам, ведь у него была для этого возможность, когда с 1776 года экс-иезуитам было разрешено приезжать на белорусские земли.

Отвечая на последний вопрос, можно предположить, что М. Корицкий не решился на этот шаг из-за своего возраста и состояния здоровья. Что же касается того, почему он писал хвалебные панегирики по заказу полоцких иезуитов, то, скорее всего, его мысли и надежды были созвучны с на-

деждами полоцких иезуитов. Запрет Общества Иисуса очень впечатлил М. Корыцкого, как и то, что российская императрица Екатерина II дала изгнанникам убежище в Полоцке.

Конечно, белорусские иезуиты имели очень важный повод для выражения благодарности Екатерине II. Но это еще не основание прибегать к неприкрытой лести в адрес своей покровительницы. Тем более, что поэт еще со школьной скамьи должен был хорошо усвоить, что не следует прибегать к лживым и фиктивным похвалам, которые не только не украсят речь, но вызовут недоверие у слушателей и читателей. Ответ, как нам кажется, кроется в том, что образ Екатерины II, обрисованный М. Корицким, вполне соответствовал реальному облику российской императрицы, тому, какой она виделась своим современникам не только у себя на родине, но и за ее пределами. Фактически в глазах всей Европы Екатерина II стала главной заступницей католической церкви. Россия – православная страна выступила защитницей католического ордена, покровительствовала ему, дала возможность не только существования, но и развития, но, самое главное, на наш взгляд, и это должны были понимать и белорусские иезуиты, и экс-иезуиты, она обеспечила непрерывность легального существования Общества Иисуса и дала надежду на его дальнейшее восстановление во всей Европе. Что касается прославления М. Корицким достижений Екатерины II во внешней и внутренней политике, то они соответствуют действительности. У российской правительницы было немало завистников и недоброжелателей, но большинство современников признавали ее выдающиеся качества государственного правителя и величие его содеянного.

В панегирике «Величайшей Императрице всей России Екатерине II, во время посещения земель Белой Руси» нашли отражение актуальные события екатерининской эпохи. Он не свободен от поэтического преувеличения, но это не недостаток, а скорее особенность данного жанра, призванного эмоционально воздействовать на адресата похвалы, на слушателей и читателей.

## Список литературы

1. Арлоў, У. Таямніцы полацкай гісторыі / У. Арлоў. – Мн: Беларусь, 1994. – 463 с.
2. Kadulska, I. Akademia Połocka. Osrodek kultury na Kresach 1812 – 1820 / I. Kadulska. – Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2004. – 312 s.
3. Loret, M. Kościół katolicki a Katarzyna II. 1774 – 1784 / M. Loret. – Kraków, 1910. – 334 s.
4. Korycki, M. Michaelis Korycki Societatis Jesu Sacerdotis Carmina / M. Korycki. – Połock, 1917. – 155 s.
5. Матвеев, Е.М. Русская ораторская проза середины XVIII века (панегирик в светской и духовной литературе) / Е.М. Матвеев. – СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2009. – 140 с.
6. Гісторыя беларускай літаратуры XI – XIX стагоддзяў. У 2 т. Т. 2. Новая літаратура : другая палова XVIII – XIX стагоддзе. – Мінск: Беларус. навука, 2007. – 582 с.
7. Polski Słownik Biograficzny. – Wrocław-Kraków, 1968-1969. – Т. XIV. – 480 s.
8. Кондаков, Д.А. Франкофония ордена иезуитов в Беларуси XVIII – XIX веков / Д.А. Кондаков // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. А. Гуманит. науки. – 2011. – № 10. – С. 2 – 9.
9. Кондаков, Д.А. На присутствие Ея Величества в Белоруссии: оды 1780 года и культурная политика Екатерины II / Д.А. Кондаков // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. А. Гуманит. науки. – 20012. – № 11. – С. 2 – 8.
10. Załęski, S. Historia zniesienia jezuitów w Polsce i ich zachowanie na Białej Rusi / S. Załęski. – Lwów: Drukarnia Ludowa, 1875. – 519 s. – Т. II.
11. Парэцкі, Я.І. Міхаіл Карыцкі / Я.І. Парэцкі. – Мн: Універсітэцкае, 1991. – 142 с.

The article is devoted to the research of latin panegyric M. Coritski «Augustissimae totius Rosiae Imperatrici Catharinae II, cum Albae Russiae oras inviseret», written by him in 1780 on the occasion of Empress Catherine's II arrival in Polotsk. It is claimed that a traditional panegirical topics performs a dual function: a rhetorical exapgeration of addresse's advantages and real policy reduction of the Empress.

*Keywords:* panegyric, the society Jesus, Catherine II, historical contex, topic.

УДК 821.161.3

*Т.В. Божко*

## **ПАНЕГИРИК В ПОВСЕДНЕВНОЙ РИТОРИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУСИ XVII ВЕКА**

В статье рассматриваются вопросы, связанные с определением понятия «повседневность», обозначением сферы повседневного: что из проявлений общественной, культурной, литературной жизни следует относить к повседневности? Обосновывается правомерность использования понятия «повседневность» по отношению к панегирическому творчеству.

*Ключевые слова:* повседневность / не-повседневность, культура, панегирик.

Тема повседневности активно вошла в сферу современного научного знания и уже успела приобрести собственную традицию. Как составная часть, повседневность входит в ряд словосочетаний, например, таких, как повседневная жизнь, повседневная практика, повседневная речь, повседневное поведение человека, культура повседневности. Повседневность является предметом изучения целого комплекса научных дисциплин: социологии, философии, психологии, лингвистики, истории, теории искусства. Категория повседневности проникает и в область литературоведческого анализа. Проводятся научные конференции, посвященные поэтике повседневности, публикуются работы, связанные с интерпре-

тацией различных аспектов присутствия повседневности в художественном тексте.

Столь пристальное внимание к модной в последнее время проблеме повседневности породило огромное количество научных работ, монографий и публикаций, посвященных данному вопросу.

История повседневности является предметом изучения в работах Н.В. Вамбольта и М.П. Шубиной [1], Н.Л. Пушкаревой [2], О.В. Кузнецовой [3], белорусского исследователя А.В. Курьяновича [4]. Социологический аспект повседневности представлен в работах Н.Н. Козловой [5], З.И. Дорофеевой [6], Б. Вандельфейса [7]. В трудах Б.В. Маркова [8] и Л.Г. Ионина [9] повседневность рассмотрена во взаимодействии с культурой. С этой точки зрения значительный интерес представляет работа историка литературы, культуролога Ю.М. Лотмана «Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII в. – нач. XIX в.)» [10].

В рамках изучения повседневной жизни была написана и работа белорусского литературоведа А. Мальдиса «Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзі» [11]. А. Мальдис рассматривает произведения мемуарной литературы XVIII в., которые были созданы на территории Беларуси или тесно связаны с ней. Автор воспроизводит яркие портреты магнатства, шляхты, мещанства и крестьянства, рассказывает про общественную и семейную жизнь, материальную и духовную культуру тогдашней Беларуси.

Белорусский историк Д. Лисейчиков на материале документов из архивов Беларуси (Гродно, Минск) и Литвы проводит реконструкцию повседневной жизни униатского парафиального священника белорусско-литовских земель 1720 – 1839 гг. [12]

Данный перечень далеко не полный, но и он свидетельствует об актуальности и многоаспектности рассмотрения проблемы повседневности в современной науке.

В научной литературе, посвященной изучению феномена повседневности, проводится анализ достаточно широкого спектра проблем:

- история повседневности;

- структура и содержание понятие «повседневность»;
- способы и методы изучения повседневности;
- источники для изучения повседневности.

В большинстве работ и публикаций по данной теме обсуждаются вопросы, связанные с определением понятия «повседневность», обозначением сферы повседневного: что из проявлений общественной, культурной, литературной жизни следует относить к повседневности? Для нас этот вопрос важен в связи с правоммерностью использования понятия «повседневность» по отношению к панегирическому творчеству. Что, в свою очередь, вызывает следующий вопрос: может ли панегирик как непрременный атрибут, сопровождение, элемент праздника, события (иногда совсем не праздничного, например, похороны) в культурной, общественной, городской, религиозной жизни рассматриваться как составляющая и отражение повседневной культуры?

Так что же такое повседневность? Как ее можно определить? Следует отметить, что в научной литературе, посвященной теме повседневности, нет четко сформулированного и однозначного определения этого понятия. Некоторые исследователи понимают под этим понятием ежедневно повторяющиеся действия, другие используют повседневность как собирательное понятие для проявления всех форм человеческой активности.

Так, например, Б.В. Марков, словом «повседневность» обозначает саму собой разумеющуюся реальность, мир обыденной жизни, где люди рождаются и умирают, радуются и страдают; структуры анонимных практик, а также будничность в противоположность праздничности, рутинность и традиционность в противоположность новаторству [8, с. 27].

В словаре современной западной философии можно найти определение повседневности, предложенное Н.Н. Козловой. Исследовательница определяет повседневность как специфическую область социальной реальности, как целостный социокультурный жизненный мир, представляющий в функционировании общества как «естественное», са-

моочевидное условие человеческой жизнедеятельности [13, с. 318].

О.В. Кузнецова, ссылаясь на А. Хеллера, трактует повседневность как сферу «реальности в себе», которая состоит из: 1) правил и норм обычного языка и его употребления; 2) правил и предписаний для использования и манипуляции объектов, в первую очередь созданных руками человека; 3) правил и норм человеческого общения, так называемых обычаев. Эти правила и нормы взаимосвязаны, поскольку дают необходимый смысл только в контексте друг друга [3, с. 128].

При столь широком круге определений «повседневности» можно утверждать такую же широкую систему подходов к ее изучению. Важным моментом в реконструкции понятия «повседневность» является вопрос о том, что из проявлений общественной, частной, литературной жизни следует считать «продуктами» повседневной жизни и культуры. Многообразие смыслов понятия повседневности, находящихся в обращении, также объясняет насущную проблему обозначения границы между «повседневностью» и «не-повседневностью».

О соотношении повседневного и не-повседневного, т.е. о процессе «оповседневнивания», говорил Б. Вальденфельс: «Оповседневнивание означает прежде всего воплощение и усвоение того, что входит в “плоть и кровь” человека. Сюда относятся: запоминание выражений языка, разучивание гамм и аккордов, обращение с приборами, ориентация в городских кварталах или на открытой местности. <...> Повседневность существует как место образования смысла, открытия правил» [7, с. 47]. Не-повседневное, в свою очередь, предстает как обратная сторона повседневности, как «проявление необычного в процессах творения и инновации, которые прокладывают себе путь с помощью отклонений, отходов от правил и новых дефиниций» [см.: 1].

Таким образом, повседневность и нередко употребляющиеся в качестве ее синонимов «рутина», «быт», «повседневная жизнь», наполнена явлениями и событиями, происходящими каждый день и повторяющимися изо дня в день. Интерпретируемая подобным образом повседневность противопоставляется категориям праздничного, сакрального,

большим историческим событиям: «повседневное как будничное противостоит праздничному; как сфера ординарных, мелких, бытовых событий – сфере государственных, “исторических”, “великих” событий; как рутина – чему-то необычному, нерутинному; как трудовая жизнь народа – праздничной, роскошной жизни аристократии, буржуазии; как жизнь массы – жизни “выдающихся личностей”, символических фигур: царствующих особ <...>; как частная, приватная, семейная жизнь и сфера досуга – общественной жизни, главным образом профессиональной; как сфера нерелефторного мышления и спонтанного проявления чувств – нерелефксивному мышлению и контролируемым эмоциональным реакциям» [14, с. 98].

Надо сказать, что противопоставление повседневности в качестве бытовой рутинной стороны жизни празднику, понимаемому как событие, выходящее за пределы повседневности, не совсем корректно. Следует отметить, что, например, повседневность средневекового человека имела существенные отличия. «В Средние века жизнеосуществление человека богато мистически окрашенными актами связанности его с Богом: можно сказать, что сакральное естество взаимодействовало с повседневностью. Праздник также представлял собой закономерную существенную часть средневекового мировидения, являлся его коррелятом, а не опровержением – и в качестве одной из составляющих входил в мифологизированную повседневность средневекового человека, конституировал, а не разрывал ее» [15, с. 286]. Таким образом, переносить наши представления о том, что составляет суть праздника, на смысловую конструкцию предыдущих эпох недопустимо: необходимо «преодолеть в себе современный, связанный исключительно с конкретной эпохой взгляд на вещи, который мы ошибочно считаем общепринятым всегда и повсеместно» [16, с. 169].

Будет уместно привести определение повседневности, данное доктором исторических наук, профессором Н.Л. Пушкаревой. Исследователь вкладывает в понятие повседневности следующее содержание: это сфера человеческой обыденности в ее историко-культурных, политико-событийных,

этнических и конфессиональных контекстах. В центре внимания повседневности – реальность, которая интерпретируется людьми и имеет для них субъективную значимость в качестве цельного жизненного мира; комплексное исследование этой реальности людей разных социальных слоев, их поведения и эмоциональных реакций на события. В русском языке синонимы слова «повседневность» – будничность, ежедневность, обыденность – указывают на то, что все, относимое к повседневному, привычно, «ничем не примечательно, имеет место изо дня в день». Однако ключевым в определении «повседневного», по мнению Н.Л. Пушкаревой, является как раз регулярно повторяющееся [см.: 2].

Таким образом, праздники, точнее праздничное и небудничное в обыденной жизни (как нечто необычное, яркое), если оно, конечно, разыгрывается по определенному сценарию, «оповседневливаются», рутинизируются. «Повседневность, – пишет Б. Вальденфельс, – имеет свой опыт и свою мудрость, свое лицо, свое предвидение, свою повторяемость, но также и свою необычность, свои будни и свои праздники» [7, с. 43]. Более того, как утверждает Т.Ю. Скопинцева, повседневность представляет собой культурный план бытия, и как культурная форма повседневность наполнена новационными смыслами. «И смыслы и формы культуры повседневности обладают статическими и динамическими характеристиками» [17, с. 31]. Статическими характеристиками являются: повседневный образ жизни, рутина, рабочая и частная жизнь, традиции и обычаи, стиль жизни, а к динамическим относятся: праздники, праздная жизнь вообще, мода, экстраординарные общественные события.

Многие разработки, которые относятся к исследованиям по истории повседневности, охватывают следующие темы: проведение свободного времени, культура рабочих, праздники и традиции, которые открывают некоторые новые поля для исследований [см.: 1]. Поэтому, согласно мнению многих исследователей (Б. Вандельфельс, Н.Л. Пушкарева, К.А. Воротынцев и др.), считается несправедливым сводить повседневность лишь к повседневной жизни в узком смысле слова, т.е. к быту: материальной культуре, питанию,

жилью, одежде. В рамках изучения повседневности следует рассматривать и жизнь общественную, те модели поведения и отношения, которые были детерминированы культурой определенного этапа, эпохи культурно-исторического развития общества.

Ю.М. Лотман писал, что «всякая культура многослойна» [10, с. 16], – так же мы можем определить и повседневность. В интересующую нас эпоху повседневность существовала не только как целое. Была повседневность белорусского крестьянства, белорусского магнатства, повседневность духовенства, которые тоже были не едины внутри себя (например, отличаются повседневность крестьянина православного и повседневность крестьянина католика; повседневность королевской особы, повседневность горожанина и сельского жителя и т.п.).

Структура повседневности в нашем понимании определяется как сочетание многообразных срезов реальности: материально-бытовые условия, трудовая деятельность, духовная жизнь, семейное положение и роль в семье, система ценностей и общественное мнение. Можно выделить повседневно-обыденный, повседневно-религиозный, повседневно-трудовой, повседневно-праздничный уровни бытия.

Таким образом, мы показали, что феномен повседневности – чрезвычайно сложное и противоречивое явление. Думается, будет правильно привести собственное определение повседневности. На наш взгляд, повседневность представляет собой образ жизни и мышления людей определенной социальной общности и исторической эпохи и складывается из нравов, обычаев, верований, привычек, сознания и поведения, результатов этого поведения, ставших коллективным достоянием целых классов, сословий, наций в целом на определенном этапе их исторического развития.

Безусловно, мы не претендуем на то, что тексты панегириков могут являть собой единственно достоверный источник изучения повседневности белорусского общества XVII в. Но не стоит забывать о том, что панегирики, явля-

ясь в определенном смысле формой письма, «пренебрежительное отношение к которому резко снижает возможность изучения социальной истории, изучения человека, личности» [4, с. 45], дают возможность вскрыть характерные черты общественной жизни определенного времени. В нашем случае панегирики представляют собой безусловное доказательство такого явления, как панриторизм XVII века. На протяжении XVI – XVIII вв. панегирик проникает в социальную, политическую, духовную сферы жизни белорусского общества. Для более четкого и системного представления о масштабе панегирического творчества мы представили функциональность панегирика XVII века в таблице [см. табл.: 1], которой сопутствуют примеры латиноязычных панегириков.

**Таблица 1 – Функциональность панегирика XVII века**

Сферы	Институты	События	Адресаты
Социальная	Город	Восшествие на престол короля; похороны короля; военный триумф; прибытие в город короля, высокопоставленного сановника, иностранного посольства	Король; город; высокопоставленные лица; иностранцы сановники (1)
	Двор	Восшествие на престол короля; коронация; бракосочетание; рождение наследника; похороны	Король; члены королевской семьи (2)
	Семья	Именины; день рождения; свадьба; похороны	Частное лицо (как правило, представители шляхетских и магнатских родов) (3)

Политическая	Государство	Восшествие на престол короля; Посольство в другие страны;	Король; народ (4)
	Правительство	Назначение на должность	Высокопоставленные лица (5)
Духовная	Университет; школа; коллегиум	Смена руководства; похороны или важное событие в жизни основателя, мецената, патрона учебного заведения	Король; руководитель меценат, патрон, основатель, преподаватель учебного учреждения (6)
	Костел/ церковь	Назначение на должность; похороны; годовщина смерти	Духовное лицо; меценат (7)

1. Панегирик Т. Пожецкого по случаю прибытия в Вильню русского митрополита Рафаила Корсака: «*Spes altera Russiae post Magnum Vellaminum Rucki <...> Raphael Korsak <...> Russiae Metropolitae <...> In primo suo Vilnam ingressu <...>*». Vilnae, 1637.

2. Панегирик Д. Отребуша по поводу прихода к власти Владислава IV: «*Panegyricus ad <...> Vladislaum IIII in primo ad Regnum Poloniae ingressu <...>*». Cracoviae, 1633.

3. Панегирик К. Ф. Шенявского по случаю свадьбы Стефана Николая Браницкого и Катарины Сапежанки: «*Gryphus cum sagitta inter concursus maximorum Poloniae & Lituaniae siderum illustrissimis neosponsis <...> Stephano Nicolao Branicki <...> et <...> Catharinae Sapiezanka*». Vilnae, 1687.

4. Панегирик Д. Ронкалия, написанный по случаю визита польского посольства в Рим в 1633г.: «*Panegyris in laudem Polonorum. Illustrissimo Domino Adamo Kazanovio Supremo Regni Poloniae Dapifero, Praefecto Borissoviesis et c. dicata*». Cracoviae, 1633.

5. Панегирик А. Млодзяновского по поводу назначения Казимира Яна Сапеги на должность полоцкого воеводы: «*Auguria spei publicae <...> D. Casimiro Joanni Sapieha, pala-*

*tino polocensi<...> dum palatinatus sui fasces capesseret, exhibita et oblata a Batoreano regio Polocensi». Vilnae, 1673.*

6. Панегирик по случаю смерти Николая Владисла Юдицкого, основателя и мецената Мышского иезуитского коллегия: «*Vexillum Radwanum, <...> illustratum in funere <...> Nicolai Vladislai comitis in Mysz Iudycy, castellani Novogrodnensis <...> fundatoris munificentissimi collegii Myszensis Societatis Iesu, erectum <...> ab eodem collegio <...> repraesentatum. Vilnae, 1671.*

7. Панегирик по случаю годовщины смерти кардинала Георгия Радзивила: «*Oratio in laudem Georgii Cardinalis Radzivilii <...> Episcopi Cracouiensis <...> cum <...> Bernardus Macieiovius episcopus Cracoviensis anniuersarium sacrum pro eodem Cardinali faceret». Cracoviae, 1601.*

Таким образом, сам факт наличия большого количества текстов панегирического содержания свидетельствует об определенной моде, литературных пристрастиях, стиле, то есть о том, что, по сути, и является повседневностью. Можно сказать, что, изучая как совокупность, так и отдельно взятые тексты панегириков, мы обогащаем наши представления о повседневности прошлого.

### Список литературы

1. Вамбольдт, Н.В., Шубина, М.П. Повседневность в истории [Электронный ресурс] / Н.В. Вамбольдт, М. П. Шубина // Вестн. Ом. гос. пед. ун-та. Омск, 2006. – Режим доступа: <http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgpu-27.pdf>. – Дата доступа: 03.04.2013.
2. Пушкарева, Н. «История повседневности» как направление исторических исследований [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.perspektivy.info/misl/koncept/istorija\\_povsednevnosti\\_kak\\_napravlenije\\_istoricheskijh\\_issledovanij\\_2010-03-16.htm](http://www.perspektivy.info/misl/koncept/istorija_povsednevnosti_kak_napravlenije_istoricheskijh_issledovanij_2010-03-16.htm). – Дата доступа: 07.04.2013.
3. Кузнецова, О. В. История повседневности на локальном уровне: подходы и трудности / О. В. Кузнецова // Вестн. Челяб. гос. ун-та. История. – Вып. № 21. – С. 128–133.
4. Курьянович, А.В. История повседневности: проблемы источниковой базы / А.В. Курьянович // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны. – Вып. 1 / рэдкал.: С. М. Ходзін (адк. рэдактар) [і інш.]. – Мінск: БДУ, 2002. – С. 44–49.
5. Козлова, Н.Н. Социология повседневности: переоценка ценностей / Н.Н. Козлова // Общественные науки и современность. – № 3. – 1992. – С. 47–56.

6. Дорофеева, З.Е. Социология культуры и повседневность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sociologist.nm.ru/articles/zlata01.htm#25>. – Дата доступа: 21.04.2012.
7. Вальденфельс, Б. Повседневность как плавильный тигель рациональности / Б. Вандельфейс // Социологос: Социология, антропология, метафизика. Вып. 1. / Под ред. В.В. Винокурова, А.А. Филиппова. – М.: Прогресс, 1991. С. 39–50.
8. Марков, Б.В. Культура повседневности / Б.В. Марков. – СПб.: Питер, 2008. – 352 с.
9. Ионин, Л. Г. Социология культуры: учеб. пособие для вузов / Л.Г. Ионин. – М., 2004. – 427 с.
10. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – нач. XIX века) / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1994. – 398 с.
11. Мальдзіс, А. Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзі / А. Мальдзіс. – Мінск: Лімарьгус, 2001. – 384 с.
12. Лісейчыкаў, Д.В. Штодзённае жыццё ўніяцкага парафіяльнага святара беларуска-літоўскіх зямель 1720–1839 гг. / Д.В. Лісейчыкаў. – Мінск: Медысонт, 2011. – 198 с.
13. Козлова, Н. Повседневность / Н. Козлова // Современная западная философия: Словарь. – М., 1998. – С. 318–319.
14. Лелеко, В.Д. Пространство повседневности в европейской культуре / В.Д. Лелеко. – СПб., 2002. – 320 с.
15. Воротынцева, К.А. Поэтика повседневности в аспекте действительности героя / К.А. Воротынцева // Критика и семиотика. Вып. 14, 2010. Научное издание. – Новосибирск: НГУ, 2010. – С. 276–292.
16. Мукаржовский, Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве / Я. Мукаржановский // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. – С. 164–192.
17. Скопинцева, Т.Ю. Теория и история культуры повседневности России / Т.Ю. Скопинцева. – Оренбург, 2010. – 142 с.

The title of the article is «The panegyric in mundane rhetorical culture of Belarus in the 17<sup>th</sup> century». As the title implies the article deals with the questions concerning the definition of a notion «mundanity» and designation of a place of panegyric works in mundane rhetorical culture of Belarus of the 17<sup>th</sup> century.

*Keywords:* mundanity, culture, panegyric.

## **ЖИЗНЬ КАК ЦЕННОСТЬ В СМЕНЕ ПОВСЕДНЕВНОСТЕЙ**

В статье предпринята попытка выявить способ реализации авторских интенций в художественном произведении эпохи застоя через анализ изображенной повседневности. Материалом исследования послужил роман белорусского писателя М. Герчика «Обретение надежды» (1976). Задачи литературоведческого анализа заключались в определении систем ценностей персонажей, а также причин их совпадения либо несовпадения с существующими идеологическими установками.

*Ключевые слова:* период застоя, брежневская эпоха, авторские интенции, повседневность в художественном тексте, я-повседневность, роман М. Герчика «Обретение надежды».

Роман белорусского писателя Михаила Герчика «Обретение надежды» создан в 1976 г. и являлся одним из самых популярных произведений отечественной литературы в брежневскую эпоху. Данное время (период с середины 1960-х до середины 1980-х гг.) традиционно именуется периодом застоя. В Советском Союзе термин «застой» впервые прозвучал в политическом докладе на XXVII съезде КПСС, прочитанного М. С. Горбачевым, в котором констатировалось, что в жизни общества начали проступать застойные явления как

в экономической, так и в социальной сфере. Между тем, современные историки оценивают упомянутый исторический период не столь однозначно.

Именно в «период застоя» было проведено огромное по масштабам жилищное и дорожное строительство, открыто метро в восьми городах, быт людей в городе в основном вышел на современный уровень, а на селе существенно улучшился; завершена полная электрификация села и газификация его значительной части. В этот период были сделаны большие капиталовложения в гарантированное жизнеобеспечение на долгую перспективу: созданы единые энергетические и транспортные системы. По количеству специалистов с высшим образованием страна вышла на первое место в мире. Однако при этом престиж высшего образования в обществе сильно упал – достаточно распространенным стал уход лиц с высшим образованием на рабочие должности, которые не требовали диплома об окончании ВУЗа, но зачастую обеспечивали более высокий заработок [1].

Тем не менее главным явилось изменение массового сознания – «полный крах мечты и возможности реализации коммунистической идеи», что привело к расколу советского общества. Обозначились общественные конфликты: во-первых, между теми, кто считал, что перемены необходимы, и теми, кто был удовлетворен существующей ситуацией, а во-вторых, между народом и властью (произошло падение доверия к институтам власти) [2, с. 94–95].

Большое внимание в СССР уделялось постоянному культурному развитию общества, причем одним из основных средств неизменно являлась литература. Необходимо помнить, что все произведения искусства, литературы и кинематографа создавались под неустанным контролем со стороны партии и оценивались с точки зрения коммунистической морали и ее идеологического влияния на общество. В 1970-е гг. все отчетливее наблюдается разделение культуры на официальную и «подпольную», государством не признанную. По признанию А. Кузнецова, «до неузнаваемости переделывались и все мои прежние работы, как и писателей, с которыми я был знаком. Мы старались читать произведения друг дру-

га в рукописях, а не напечатанными, потому что разница – огромная» [3, с. 352]. Как известно, роман А. Кузнецова «Бабий Яр» подвергся основательному сокращению, из-за чего «смысл переворачивался с ног на голову» [3, с. 353]. Более того, автор не имел права забрать рукопись из издательства и отказать от публикации.

Таким образом, писатель брежневской эпохи стоял перед непростым выбором. Крайнюю бескомпромиссную позицию занимал А.И. Солженицын, чья книга «Архипелаг ГУЛАГ» нанесла сильнейший удар по устоям тоталитаризма. Многие же авторы пытались решить сложную задачу, не идя на открытую конфронтацию с властью: донести до читателя свою творческую идею, заставить его задуматься о существующем положении вещей, не вызвав при этом отказа в публикации произведения. По словам А. Кузнецова, «перед писателем в СССР эта дилемма стоит всегда: либо вообще не печататься, либо печатать хотя бы то, что цензура позволила. Многие считают, что лучше донести до читателя хоть что-нибудь, чем ничего» [3, с. 352].

Цель данной статьи – выявить, каким образом и в какой степени реализовывались авторские интенции в художественном произведении эпохи застоя. Это представляется возможным через исследование изображенной в романе повседневности. Как мы полагаем, под повседневностью в художественном тексте необходимо понимать совокупность жизненных миров персонажей. Жизненный мир персонажа или, иначе, я-повседневность состоит из личного и социального пространств. Социальное пространство определяется обязанностями перед государством и включает в себя общественную и профессиональную деятельность. Личное пространство – это пространство остальных форм жизнедеятельности, помимо общественной и профессиональной, к которым относятся, например, семья и друзья.

В жизненных мирах происходит преломление официальных ценностей эпохи и формирование системы реальных личностных ценностей персонажа или различных групп персонажей. Раскрытие системы реальных ценностей персонажа происходит на ментальном, вербальном, поведенческом

и бытовом уровнях изображения. Таким образом, задачей исследователя является определение авторских интенций через анализ систем ценностей персонажей, причин их совпадения либо несовпадения с существующими идеологическими установками.

Роман «Обретение надежды» повествует о повседневности белорусских онкологов 1970-х гг., что соответствует времени создания романа. Между тем, временная составляющая хронотопа связана с несколькими повседневностями – довоенной, военной поры и послевоенного мирного времени, объединенных единой системой персонажей. Действие романа протекает в столице Белоруссии – Минске.

Повествование в романе ведется от лица всезнающего повествователя, который погружает читателя в жизненные миры героев. Повествование построено таким образом, что читатель вместе с повествователем оказывается «над» героями, он знает больше, чем они, что способствует поддержанию читательского интереса. Линейное повествование постоянно прерывается, «бросая» читателя от героя к герою, с помощью ретроспекций, раскрывающих воспоминания героев, из мирного времени к военным событиям. Хронотоп неразрывно связан со сложной системой персонажей романа, которую структурно можно представить следующим образом: главные герои романа врачи-онкологи Вересов и Белозеров, их ученики, родные, друзья и пациенты.

Николай Александрович Вересов, директор Сосновского НИИ онкологии и медицинской радиологии, своим положением обязан однокласснику и другу, с которым пройдена война, – Федору Владимировичу Белозерову. Ретроспекции знакомят читателя с первой фабульной повседневностью романа – советской повседневностью 1930-х гг., с молодостью главных героев. И Николай Александрович Вересов, и Федор Владимирович Белозеров стали врачами по разнарядке горкома комсомола в 1935 г., несмотря на то что один из них собирался поступать в политехнический институт, другой – на физмат. Высшей ценностью для молодых людей довоенного времени было стремление «быть позарез нужными Красной Армии, любая мечта перед этой казалась мелочной и эгоистичной»

[4, с. 69]. Принадлежность к рядам комсомольцев заставляла отказываться от личных планов и делать то, что было нужно на данный момент стране и партии: «Красной Армии позарез нужны военные врачи» [4, с. 67]. Молодыми людьми это воспринималось как должное, как почетное поручение, ведь было решено отправить по путевкам в Военно-медицинскую академию лучших выпускников. Быт академии оказался достаточно суровым, что, однако, не остановило молодых курсантов. Именно академия прививает друзьям интерес к онкологии, что в дальнейшем станет решающим фактором в их судьбе. Патриотизм, преданность родине является для Вересова и Белозерова наивысшей ценностью. Они мечтают участвовать в боях в Испании, готовы пожертвовать собственной жизнью для блага других. Жизнь как ценность, таким образом, нивелируется перед одной из высочайших духовных ценностей – любовью к Родине, ведь, согласно официальной идеологии довоенной эпохи, советский человек должен быть готов отдать жизнь за Родину. Следует отметить, что в этом случае идеологическая установка полностью совпала с народной ценностью, ибо любовь к Родине является принадлежностью любой нации. Так, на финской войне, когда друзья служат военными хирургами, погибает один из четверки – Илья Басов. Таким образом, обнаруживается единство официальных ценностей довоенного периода и ценностной системы персонажей романа.

Великая Отечественная война ввергает героев романа во вторую фабульную повседневность романа – повседневность военных будней фронтовых хирургов. Быт мирного довоенного периода начинает восприниматься как утраченная ценность. Вересов неоднократно вспоминает последние мирные дни, когда он, уже адъютант ленинградской Военно-медицинской академии, прибыл в родной Минск на побывку. Перед глазами героя стоит праздничный обед, блюда белорусской кухни, заботливо приготовленные матерью. Мирная жизнь – одна их главнейших витальных ценностей, которые нарушает катастрофа – война.

Между тем, повседневность военной поры открывает амбивалентность восприятия человеческой жизни как цен-

ности. Для советских граждан любовь к Родине, готовность пожертвовать ради нее собственной жизнью по-прежнему остается преобладающей ценностью. Отец и мать Вересова, несмотря на преклонный возраст, становятся участниками подполья и погибают от рук фашистов. Для врагов же человеческая жизнь на оккупированных территориях вовсе не является ценностью: расстреливаются санитарные поезда с красными крестами на крышах, беженцы – женщины и дети – на дорогах восточного направления, гибнут тысячи евреев. Но профессия врача заставляет ставить врачебный долг выше понятия «враг», и Вересову неоднократно приходится оперировать раненых немцев: «И будешь мучиться над ним, как над своим, и забудешь, что он – враг, твой самый лютой, самый ненавистный враг, потому что ты – врач, и враги пред тобой, когда у тебя в руках автомат, а не скальпель, а когда скальпель – нет ни врагов, ни друзей, а есть раненые и есть врачебный долг» [4, с. 164]. Профессиональный долг для советского хирурга, в данном случае, также выступает преобладающей ценностью.

Война как катастрофа также выступает проверкой системы ценностей. Если приход фашистов лишь укрепляет гражданскую позицию стариков Вересовых, то он также раскрывает истинную сущность Славки Калечица, одноклассника и друга Лизы Басовой. Славка, веселый и способный к математике парень, в котором не чаяла души старенькая учительница, становится полицаем-предателем. На Юбилейной площади он при всех разрывает на Лизе платье и выливает на нее ведро желтой краски, ведь у его бывшей подруги не было обязательной для евреев повязки. От стыда Лизу спасает некий сердобольный немец, убивая автоматной очередью. Учительницу математики Ревекку Абрамовну Славка долго и медленно бьет по лицу, обнаружив у нее краюху хлеба, которую передали в гетто бывшие ученики. Славка приговаривается к смерти, и приговор через повешение неумолимо приводится в исполнение молодыми партизанами – героями романа.

На смену войне приходит основная фабульная повседневность романа – повседневность мирного послевоенного времени, в которой разворачивается основная коллизия.

После войны Вересов заканчивает адъюнктуру в Ленинграде, становится доктором наук. Белозеров же остается в разрушенном Минске, занимает пост заведующего райздравотделом, помогает восстанавливать больницы и поликлиники. Через несколько лет Белозеров становится главврачом республиканского онкологического диспансера, а затем директором строящегося научно-исследовательского института онкологии и медицинской радиологии. Однако, будучи в скором времени переведенным на должность начальника управления лечебно-профилактической помощи министерства здравоохранения, он рекомендует на свой прежний пост Вересова. Вересов с радостью принимает предложение, так как в Ленинграде ему недостает оперативного простора для разработки проблем онкологии.

Конфликт между старыми друзьями начинается сразу же после приезда Вересова в Минск. Как оказалось, при строительстве института нарушаются современные требования к радиологическим установкам. План строительства предусматривает внедрение устаревшего оборудования – что, по мысли Вересова, «сущее головоунытие» [4, с. 173], «формализм» [4, с. 182]. Однако Белозеров сознательно идет на очевидное упущение, поскольку он «уже построил и оборудовал один такой радиологический корпус. Все опробовано, отлажено, чего мудрить. Ломать утвержденный проект, на это, знаете, не каждый пойдет. И потом – сроки, сроки... Ах, как хочется отрапортовать...» [4, с. 173]. Единственный выход – взорвать каньоны и фундаменты, препятствующие установке нового оборудования. Между тем, это, по словам Белозерова – «сотни тысяч коту под хвост» [4, с. 175]. В романе очевидно нарастание противостояния двух точек зрения – Вересова-ученого и Белозерова-администратора. Эти точки зрения отражают систему ценностей персонажей. В я-повседневности Вересова по-прежнему во главе угла стоит врачебный долг, человеческая жизнь как наивысшая ценность. Белозеров же сосредоточен на административных интересах, для него на первый план выходят интересы государственного планирования: «нет в медицине ничего дороже онкологии, она государству в хорошую копеечку влетает» [4, с. 176]. Он понимает, что за само-

вольную перестройку института их с Вересовым ждет суровое взыскание. Действительно, министерство обвиняет Вересова в самоуправстве и авантюризме, а Белозерова – в беспринципности и отсутствии контроля над строительством института. Обоих отстраняют от работы. На помощь приходит первый секретарь райкома партии Иван Харитонович Азема, который о событиях в Сосновке запросил мнение онкологической службы страны. Положительный ответ о целесообразности перестройки корпуса отменяет решение коллегии.

Между тем, исчерпан конфликт внешний, но не конфликт системы ценностей персонажей. Белозеров собирается защищать докторскую диссертацию, взглянув на которую, Вересов понимает, что «она и не пахла настоящей наукой» [4, с. 187]. Желая помочь другу, он предлагает нестандартный способ решения кортикостероидной недостаточности, возможность участвовать в исследованиях. Белозеров же спешит с защитой, для него степень доктора наук – не возможность помочь больным, а спасательный круг, который поможет в случае административных неудач: «Спишь и во сне не видишь, на чем голову свернешь. Вот я и хочу... соломки подстелить. Чтобы, коль доведется падать, зад не отшибить» [4, с. 192].

Однако результаты научной деятельности Вересова по кортикостероидной недостаточности, изложенные в статье, готовы раньше, чем защита диссертации Белозерова. Статья под корень режет научную работу Белозерова, грозит провалом защиты. Вересов предлагает другу стать соавтором статьи, дописать еще одну главу диссертации и смело выходить на защиту. Белозеров отказывается, полагая, что результаты и продолжительность научного исследования Вересова недостаточны. Белозеров просит друга повременить с выходом статьи хоть полгода, за это время он планирует защитить диссертацию, но Вересов не может согласиться: «Слишком дорого полгода, Федор» [4, с. 193]. Система ценностей я-повседневности Вересова ставит врачебный долг выше дружбы: «Куда ты меня зачислишь – в друзья или враги – дело твое! Но кроме этого, я еще врач и коммунист, слышишь?! И я был бы никудышным врачом и никудышным коммунистом, если бы согласился принести в жертву твоим амбициям жизнь и здоровье

больных» [4, с. 193]. Система ценностей коммуниста, таким образом, нивелирует дружбу, которая также являлась одной из главных духовных ценностей советской эпохи, если она выступает против понятий долга и чести.

Ценностный конфликт, положивший конец дружбе главных героев, делит на два лагеря их учеников, коллег и родных. Ученик Вересова, доктор наук Андрей Сухоруков, замечательный хирург, противопоставляется в романе радиохирургу Павлу Ярошевичу. Ярошевич является ставленником Федора Белозерова, который помог молодому врачу с переводом из глухой полесской деревни. Белозеров прекрасно понимает, что Ярошевич совершил должностное преступление – по его вине погиб от аппендицита мальчик. Уголовное дело не было заведено по причине сокрытия фактов обслуживающим персоналом сельской больницы. На момент поступления больного мальчика доктор Ярошевич был пьян – пьянство стало следствием его разочарования в профессии после распределения в глухую полесскую деревню вместо желанной престижной должности врача спортивной команды. В системе ценностей Ярошевича преобладают ценности материальные – обладание вещами, карьеризм, которые в данном случае являются анти-ценностями. Павел Петрович и в медицинский университет попал «по чистейшему недоразумению» [4, с. 95]. Ярошевич всячески стремится быть полезным Белозерову: доносит на коллег, пишет анонимные письма. Белозеров даже назначает Ярошевича главой отделения, но Сухоруков освобождает его должности: Павел Петрович брезгует больными, панически боится заразиться раком. В личной жизни Ярошевич также проявляет нечистоплотность. Павел не желает немедленно связать свою жизнь с Ритой, ждущей от него ребенка, ведь ее муж Григорий Горбачев неизлечимо болен раком. После смерти Горбачева жена унаследует квартиру и машину, все это стало бы собственностью Ярошевича.

Сухоруков же, оперируя больных, намеренно идет на риск, получая облучение в опасных дозах. Он обладает всем, что может себе позволить при своей должности и ученой степени: хорошо обставленная квартира в центре Минска, машина «Волга». Материальные ценности признаются необходимой

принадлежностью быта ученого 1970-х гг. Однако достаток не приносит ощущения счастья Андрею Сухорукову. Его семья распалась по причине трагедии – гибели шестилетнего сына. Андрей не смог пожертвовать научной работой и поменять место жительства ради жены Светланы, которая после смерти Алеши стала превращаться в алкоголичку. Оказавшись перед ценностным выбором – спасение жены или занятие наукой – он выбирает профессиональный долг. Андрей осознает, что был гораздо счастливее в семье, пусть и не обладавшей материальным достатком: «Ведь счастье – это не набитый желудок, не чины и степени и даже не любимая работа – это особое состояние человеческой души» [4, с. 124].

Именно ценностный выбор оказывается основным предметом ментального уровня изображения я-повседневностей персонажей романа, им же определяется вербальный и поведенческий уровни изображения. Сухоруков самовольно вводит пациенту радиоактивное коллоидное золото, предназначенное исключительно для лабораторных исследований. Последующая смерть больного позволяет расценивать ввод золота как преступление, эксперимент на живом человеке. Наказанием может быть дисквалификация, и даже тюрьма. Обнаруживает причины смерти больного патоморфолог Вячеслав Адамович Мельников, зять Белозерова. Мельников держится обособленно от конфликта тестя и Вересова, но понимает, что обнародование ввода пациенту лабораторного золота обозначает конец карьеры Вересова и Сухорукова. Мельников стоит перед выбором: рассказать на клинической конференции о смерти Зайца от лучевой болезни, который и так был обречен, или промолчать. Между тем, преступление остается преступлением, и Мельников действует в соответствии с представлением о врачебном долге, признавая его высшей ценностью.

Сухоруков не может не признать свою вину, ведь именно ввод золота, по мнению коллег, повлек смерть пациента: «Ты нарушил закон, государственный, врачебный, человеческий. Твой опыт, твоя уверенность, твое стремление любой ценой... ничего не стоят. Победителей не судят, но в том-то и фокус, что тебя следовало судить, даже если ты победил» [4, с. 219].

Сухоруков задается вопросом: «Что важнее – равнодушный формализм или стремление любой ценой помочь больному человеку?» [4, с. 219]. Поступок Сухорукова вызывает отчаянные споры в рядах коллег, определяя полюса в системах ценностей. Ярошевич, который доносит о вводе золота Белозерову, доказывает, что «главное – не вреди. Можешь – помоги, не можешь – отойди в сторону» [4, с. 222]. Но, по мнению младшего научного сотрудника Якова Басова, отходить в сторону «слишком легко, особенно в онкологии» [4, с. 222–223].

Сам Басов столкнулся с проблемой ценностного выбора, когда вел молодую девушку, балерину, с раком груди. Басов настоял на том, чтобы не удалять пациентке грудь, не калечить ее жизнь, лишая возможности выйти замуж. Девушка же умерла через полгода от рецидива болезни. Несмотря на то что авторитетная комиссия не признала вины Басова, он чувствовал себя убийцей и написал заявление об увольнении. Вересов не позволил Басову уйти из института, но научная карьера оборвалась – пришлось начинать все сначала младшим научным сотрудником. Смерть девушки надломила Якова, чего не смогли сделать даже воспоминания о войне и ужасах гетто: «Он понял, что жалость может быть злом, что для больного жалость врача может обернуться несчастьем» [4, с. 360]. Таким образом, все человеческие чувства – дружба, жалость, чувство мести – нивелируются перед ценностью профессионального долга. Для Вересова и Сухорукова звание врача является самым высоким, даже по сравнению с занимаемой должностью и ученой степенью. Еще одной ценностью является принадлежность к коммунистической партии, исключение из которой грозит за совершение должностного преступления. Сухоруков оправдан благодаря действиям аспирантки Нины Минаевой, которая добивается утверждения коллоидного золота в министерстве.

Врач неразрывно связан с пациентом «государственным, врачебным и человеческим законом», поэтому изображение жизненных миров пациентов является необходимым при воссоздании художественной повседневности хирургов-онкологов. Природа онкологических заболеваний по-прежнему является малоизученной, и рак остается одной

из самых страшных для человека болезней. Рак – это также катастрофа, подобно войне, разрушающая течение повседневности, ломающая систему ценностей персонажей.

У Дмитрия Агеева, литературного сотрудника пионерской газеты «Юный ленинец», обнаружен рак верхушки правого легкого. Я-повседневность Агеева, пережившего жизнь в минском гетто, расстрел родных резко контрастирует с повседневностью его друзей – Сухорукова и Басова. Материальные ценности не имеют для него значения: «Копить деньги, покупать дорогие вещи Агееву казалось смешным и нелепым, – слишком свежа была в памяти война, обратившая в прах все, что наживалось десятилетиями, приучавшая людей жить даже не днем, а каким-нибудь часом – коротенькой передышкой между атакой и контратакой, облавой и пулеметной очередью» [4, с. 138]. И социальное, и личное пространство я-повседневности Агеева не наполняют его жизнь смыслом. Работа в пионерской газете легка, в ней нет «ежедневной изматывающей гонки, острых проблем, над которыми приходилось подолгу ломать голову» [4, с. 136]. Агеев не желает уходить в более серьезные издания, поскольку «Юный ленинец» оставляет много свободного времени для поездок, рыбалки. Отношения с женщинами мимолетны и несерьезны. Большая мечта Агеева – создание книги о жизни минского гетто, но приступить к ее написанию Агеев не может: «сжигавшие душу воспоминания, облекаясь в слова, блекли, серели» [4, с. 137], поскольку слишком остры в его памяти. Жизнь наполняется смыслом с появлением Светланы Сухоруковой – бывшей жены Андрея. Вылечившись от алкоголизма, Светлана порывает со старой жизнью и становится корректором в «Юном ленинце», куда устраивается с помощью Агеева. Отношения с Агеевым возвращают ее к жизни.

С помощью образов Сухорукова и Агеева писатель противопоставляет ценностный выбор – спасение одного человека не менее важно, чем деятельность, направленная на спасение всего человечества. Осознавая, что его смерть, возможно, наступит через несколько месяцев, ощущая ужас от ее приближения, Агеев признает за настоящие ценности простые радости, которые он раньше «не то чтобы не замечал по душев-

ной своей слепоте, а не ценил, не дорожил ими, закрученный суетой и нервотрепкой повседневности» [4, с. 369]. Катастрофа – рак – заставляет по иному взглянуть на мир, переосмыслить собственное бытие, отделить главное от второстепенного. Агеев понимает, что им со Светланой необходим ребенок, который поможет пережить любую беду. Присутствие близкого человека, как ценность, оказывается необходимым, чтобы выдержать любую катастрофу.

Катастрофа – рак ломает также систему ценностей у Виктора, жениха Татьяны Вересовой. Виктор, будучи незаконно рожденным ребенком, все детство и юность испытывает материальный недостаток. Молодой человек стремится выбраться из нищеты любым путем, поставив во главу угла материальные ценности. Подработка грузчиком дает ему самое необходимое, однако он чувствует себя «чужим» среди тех студентов, которым не надо зарабатывать на жизнь – материальные блага достались им от рождения. Это дети известных людей, заслуженных ученых.

Целью Виктора становится выгодная женитьба, которая представляется как что-то «солидное и надежное, как облигации трехпроцентного займа» [4, с. 314]. Виктор производит прекрасное впечатление на семью Вересовых, свадьба назначена на осень. Между тем, профессора Вересова настораживает родинка на плече у будущего зятя. Это – меланома, один из самых опасных видов рака. Ужас перед неизлечимым заболеванием переворачивает душу молодого человека. Виктор начинает осознавать, что Татьяна – главное в его жизни, важен не материальный достаток, а духовные ценности: любить самому и быть необходимым другому человеку. Сама Татьяна бросает учебу на историческом факультете, устраивается санитаркой в больницу, чтобы быть ближе к Виктору. Она решает начать учебу в медицинском университете. Неизвестна дальнейшая судьба Виктора, однако читатель склонен верить, что рак окажется бессильным перед силой духовных ценностей героев романа.

Таким образом, М. Герчик в своем романе обращается к теме повседневности определенной социальной группы – врачей-онкологов, что было характерным для белорусского

социального романа в брежневскую эпоху. В частности, к повседневности архитекторов обращался И. Шамякин в «Атлантах и кариатидах», обыденная жизнь геологов-нефтяников была изображена в романе Л. Гаврилкина «Не могу без тебя». С помощью системы ценностей персонажей автор раскрывает идеализированное представление о профессиональном долге, посвященном спасению человеческой жизни, который идентичен моральному кодексу коммуниста. Раскрытие системы ценностей повседневности в романе выполняет, безусловно, воспитательную функцию для читательского восприятия, что было обязательным условием социального реализма. В типичных, повседневных ситуациях и характерах читатель распознает себя и своих близких, что способствовало и по сей день обуславливает популярность романа. Автор пытается помочь читателю разобраться в конфликтах и проблемах собственной повседневности, выстроить личную систему ценностей.

Изображение первой фабульной повседневности 1930-х гг. в романе не выявляет социальных конфликтов. Это объясняется не отсутствием таковых (трагедия этого исторического периода общеизвестна), а точкой зрения главных героев, чьи идеалы молодости, а также невовлеченность в широкую административную и партийную деятельность, не обнаруживают противоречия с идеологической позицией государства. Воспоминания героев в форме ретроспекций выполняют функцию романтизации прошлого. Можно предположить, что автор намеренно не углубляется в трагедию 1930-х гг., «прячется» за точкой зрения молодых, в чем-то несведущих, героев. Замалчивание способствовало тому, что художественное произведение увидело свет. В этом отношении любопытно признание А. Кузнецова: «Я спорил отчаянно, доказывал, что критически описывал злоупотребления культа личности, которые ведь осуждены. Мне возражали так: “Партия осудила достаточно. И нечего дальше об этом писать”» [3, с. 352].

Между тем, автор признает наличие в советском обществе послевоенного периода социального конфликта между народом и властью в лице государственных учреждений. Автор не осуждает тоталитарную систему как таковую, он выступает лишь против формализма, карьеризма, «головотяпства»

– тех негативных проявлений советской государственной системы, которые подвергались и официальной критике. Роль высшего судьи (верховного божества) в романе М. Герчика (как, впрочем, и в романах других писателей брежневской эпохи) выполняют партийные работники, помогая восстановить истинную справедливость. Очевидно, что подобная модель сюжета признавалась цензурой и не встречала препятствий при публикации.

### Список литературы

1. Период застоя [Электронный ресурс] // Википедия, 2010. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>. – Дата доступа: 02.09.2015.
2. Сидорова, Т.Г. Советская хозяйственная культура повседневности: моногр. / Т.Г. Сидорова. – Ульяновск: УлГТУ, 2011. – 302 с.
3. Кузнецов, А. Бабий Яр: роман / А. Кузнецов. – М.: Захаров, 2001. – 360 с.
4. Герчик, М. Обретение надежды: роман / М. Герчик. – Минск: Мастацкая літаратура, 1976. – 480 с.

The article deals with finding ways of author's intensions in a literary work in the Era of Stagnation. The material of research is the novel «Finding of Hope» (1976) by the Belarusian writer M. Gerchik. Tasks of the literary analysis consisted in definition of systems of characters' values, and also the reasons of their coincidence or discrepancy with the existing ideological installations.

**Keywords:** the Era of Stagnation, the Brezhnevian Era, author's intensions, daily occurrence in the art text, I - daily occurrence, M. Gerchik's novel «Finding of Hope».

УДК 82.0

*А.В. Бабук*

## **ЦЕННОСТНАЯ ПАРАДИГМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АНТРОПОЛОГИИ ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

В статье раскрывается сущность ценностной парадигмы художественной антропологии детства в творчестве Ф.М. Достоевского. Обосновывается мысль о связи почвеннических взглядов Достоевского и нравственности писателя. На примере некоторых произведений Достоевского рассматривается детскость как одна из ценностей, способствующая развитию темы коренного нравственного изменения человека в творчестве русского писателя.

*Ключевые слова:* антропология, детскость, детство, ценность, изменение.

Современная наука о человеке изучает феномен человека, охватывая социальные, политические, экономические, культурные и духовные сферы деятельности. В связи с кризисом человека как такового в конце XX в. остро ощущается необходимость целостного взгляда на мир и место человека в нем. Именно поэтому антропология как наука, рассматривающая человека в рамках его социально-знаковой деятельности, оказалась востребованной в литературоведении, где, по словам Н. Поселягина, под такой социально-знаковой активностью понимается не только физическая сторона чело-

веческой жизни, особенности бытового уклада, но, прежде всего, функционирование знаковых медиаторов – текстов [1]. Согласно теориям современных западноевропейских антропологов (в частности, английского ученого Э. Лича), каждый культурный объект содержит в себе закодированную информацию, которая познается человеком с помощью вербальных и невербальных средств общения и передается последующим поколениям, создавая индивидуальную и коллективную преемственность в исторической памяти народа. Простейшим примером исторической памяти может служить устный рассказ (повествование) о жизни, понимаемый «и как особый повествовательный жанр, и как исследовательская модель, и как апология жизни информатора и главное – как инструмент коммуникации» [2, с. 123]. Так художественная литература как фактор культуры, где слово является единицей, становится инструментом коммуникации.

Современный антропологический взгляд на литературу связан с понятием художественной антропологии – отражением как специфики той или иной культуры в рассматриваемом тексте, так и выражением сущности самого бытия и его ценности, представляющей собой «принцип эйдетической организации события, т.е. в конечном счете, принцип формы» [3, с. 6], под которой понимают не только текстовую организацию художественного произведения, но и его содержательную сторону. Охвативший все возможные сферы антропологический кризис XX–XXI вв. поставил под угрозу существование самого человека, и поэтому для современной гуманитарной науки актуальным стал вопрос о ценностях человека как такового. В широком смысле ценность – это «комплекс направленных от субъекта к объективной реальности волевых, эмоциональных, интеллектуальных переживаний, воплощающих в себе наиболее значимые целе- и смыслодержущие притязания и устремления» [4, с. 12].

Философское учение, изучающее ценности человека в «положительной, нейтральной или отрицательной значимости любых объектов, отвлекаясь от их экзистенциальных и качественных характеристик» [5, с. 3], называется аксиологией. В литературоведении аксиологический подход предполагает

ет, «что сущность художественного произведения заложена в ценностной архитектонике, в сложном плетении трагического, комического, героического, низменного, и других ценностных комплексов, пока не имеющих специального названия. Ценность имеет событийно-феноменологический характер – это принцип эйдетической организации события...» [6, с. 6]. Носителем этих моральных ценностей в литературе выступают как герои, так и автор художественного произведения. Об этом писал Ф. М. Достоевский в контексте своего учения о почвенничестве, когда говорил о единении писателя как носителя слова и его героев как образных воплощений «человека из народа». Так, например, говоря о пушкинском образе Онегина, Достоевский указывает на неуважение героем самого себя, своих мыслей и мнений. Такой человек, по Достоевскому, «становится эгоистом и между тем смеется над собой, что даже и эгоистом быть не умеет» [7, Т. 19, с. 11–12]. При этом Достоевский в Татьяне Лариной признает «положительный тип русской женщины» [7, Т. 26, с. 140], когда в своей знаменитой речи на открытии памятника Пушкину в 1880 году Москве указывает на то, что каждому человеку для обретения подлинной свободы нужно смириться и «потрудиться на родной ниве», а также «найти себя в себе, овладеть собой и тогда человек узнает правду, которая заключается «не в вещах <...>, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою» [7, Т. 26, с. 139]. В победе над собой писатель видел главное предназначение человека для достижения счастья, «Золотого века в кармане». Сознание авторского «я», выступающего «то в форме героя, то в форме автора» [8, с. 164] художественного произведения (в данном случае Пушкина или Достоевского), предстает нравственным субъектом и личным примером, за которым может последовать читатель.

И в этом смысле знаменательным является исследование литературы сквозь призму христианской антропологии, которая рассматривает человека как ценностный феномен. Будучи сугубо практической религией, христианство помогает восстановить веками складывавшиеся аксиологические

связи и ориентиры в культурно-исторической ретроспективе и отразить их в художественном произведении.

Одной из ценностей, которая секуляризируется в современном массовом сознании в связи с антропологическим кризисом, является ценность детства в социокультурном смысле. Это обусловлено тем, что стремительное развитие человеческой цивилизации еще в конце XVIII – начале XIX века столетия привело к тому, что сентименталисты в лице Ж.-Ж. Руссо открыли ребенка как особый тип человека и детство как особый период онтогенеза человека. Затем романтики поставили детство в центр мироздания, что в итоге сформировало так называемый детоцентризм – «ценностную ориентацию взрослых на социальное возвышение ребенка, предпочтение его интересов и потребностей» [17, с. 8].

В связи с редуцированием и секуляризацией ценности детства актуальным является исследование ценностной парадигмы представления детской антропологии в творчестве того или иного художника слова, в частности Ф.М. Достоевского.

Повышенный интерес Ф.М. Достоевского к детям связан тем, что у него была особая предрасположенность к детям, он мог легко «войти в мирозерцание детей» и даже на какой-то момент «сам становился ребенком» [10, с. 293]. В романе «Идиот» Достоевский устами князя Мышкина говорит о том, «что ребенок даже в самом трудном деле может дать чрезвычайно важный совет» [7, Т. 8, с. 58].

Для анализа феноменологии детства в творчестве Достоевского важно рассмотреть изображение детства с точки зрения безличного повествователя, когда герой-ребенок или детство героя выступает объектом объективного повествования. Однако для нарратива позднего творчества Достоевского характерно так называемое «совмещенное повествование», т.е. тесное прикреплённое повествователя к восприятию того или иного персонажа. Повествователь выступает в данном случае помощником, способствующим донесению и точной передаче внутренних переживаний героя к читателю. Так постепенно нарратив безличного повествователя сливается с героем Достоевского.

Средневековый взгляд на ребенка, как средневековый взгляд на человека, сопряжен с аксиологичностью детскости как идеала в творчестве Ф.М. Достоевского. Основу этого идеала составляет образ Иисуса Христа, о чем писатель заявляет в знаменитом письме к Н.Д. Фонвизиной: «если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [7, Т. 28 Ч. 1, с. 176]. Именно идея христоцентризма становится основой многих произведений писателя, где отношения Бога как Творца и человека как его образа и подобия выходят на первый план. Принимая во внимание способность человека к созиданию, прообразом которого является способность Всемогущего Бога к творению, Достоевский призывал обратить внимание на духовно-нравственную сторону функции творчества того или иного художника слова.

Почвенничество Достоевского представляет собой систему мировоззрения братьев Федора и Михаила Михайловича Достоевских в журналах «Время», «Эпоха» и «Дневник писателя». Основу этой системы мировоззрения составляет категория народности, в центре которой находится «простой народ как носитель русской культуры и народности» [11, с. 52] Именно простой народ, трудящийся «на родной ниве», является носителем той самой детской простоты и непосредственности, которая заключается в средневековой детскости. В этом смысле идея почвенничества как противопоставления западничеству, согласно утверждению Г. Померанца, синонимична романтизму, возникшему как ответное противотечение европейским течениям Нового времени, [12, с. 245], обусловленным буржуазными революциями.

Романтическое мироощущение как противопоставление мира идеального и реального в творчестве Достоевского в рамках представления о Золотом веке. В этом смысле, согласно утверждению В.А. Михнюкевич, Достоевский близок средневековой традиции понимания детства как образа рая [13, с. 21], который писатель изобразил в рассказе «Сон смешного человека». Причем, в отличие от рая библейского, рай в этом рассказе представлен не в образе земного рая (Эдем),

а рая, расположенного где-то на небе, при этом в нем можно отметить наличие плотской любви. Обретение этого рая, по Достоевскому, возможно только при достижении коренного изменения для соединения во имя братской любви.

Достоевский утверждает, что для обретения рая важно не только изменять себя, но еще и служить другому человеку, находящемуся рядом, т. е. ближнему. Поэтому мотив любви становится как бы связующим кольцом целостного представления детства в художественной антропологии писателя. Этот мотив реализуется уже в отношениях ребенок–взрослый и ребенок–родитель. Здесь Достоевский противостоит социалистам, у которых любовь является не источником, а целью их действий. У Достоевского любовь, основанная на жертвенном служении ближнему, в конечном счете, должна привести человечество не просто к перерождению, а к братскому воссоединению, о чем писатель говорит в рассказе «Сон смешного человека».

Важным элементом в структуре феномена детства в творчестве Ф.М. Достоевского является мотив раннего взросления. Раннее взросление, как правило, обусловлено смертью родителей (князь Мышкин) или распадом семьи (Нелли в романе «Униженные и оскорбленные», братья Карамазовы).

Проблема детского страдания ставится во многих произведениях Достоевского. Ее экзистенция обусловлена не виной кого-либо из героев, а прежде всего онтологией зла как таковой. Чаще всего ребенок становится необоснованной жертвой физического или духовного насилия. Так, например, уже в рассказе «Елка и свадьба» Достоевский раскрывает мотив раннего взросления в образе мальчика, который на детском рождественском балу подружился с красивой и богатой девочкой, и вместе они «оба весьма усердно принялись наряжать богатую куклу» [7, Т. 2, с. 97]. Мальчик вскоре стал жертвой жестокости богатого чиновника Юлиана Мастаковича, который, возжелав жениться по расчету на одиннадцатилетней «девочке с приданым», прервал детскую игру и начал преследование мальчика, загнав его под стол, поскольку третий человек в данной ситуации оказался лишним. Достоевский не дает точных описаний внутренних переживаний

мальчика (кроме детского испуга), но можно предположить, что панические реакции, которые возникли внутри героя, впоследствии могут привести к проявлению безосновательной тревоги, что является свидетельством поражения системы скрининга, т.е. «способность не обращать внимание на множество стимулов» [14, с. 73] из внешней среды.

Вводя мотив детского страдания, писатель не прорисовывает четкий образ замученного ребенка, а делает его частью вывернутого наизнанку общества. Так падчерица Кроненберга в «Дневнике писателя», несмотря на свое воровство и обман, не предстает в образе воровки и лгуньи. В этом смысле зло функционирует у Достоевского даже в самых светлых образах и мотивах. Объясняется это тем, что именно в детстве формируются зачатки не только будущей добродетели человека, но и пороков. Страдание детских героев Достоевского, как и у Диккенса, обусловлено ранним взрослением, которое является следствием негативного воздействия семьи, из которой родом ребенок, а также социальной среды, в которой он оказался. Экзистенциальный выбор будущего взрослого человека зависит от локуса ориентации ребенка. Как пишет Э. Эриксон, «раннее развитие всегда предполагает относительную изоляцию и беспокойную неуравновешенность» [14, с. 60], которая со временем проявляется в характере человека. Так, например, в романе «Униженные и оскорбленные» Достоевский на примере сироты Нелли изображает пробуждение и созревание гордости и эгоизма в человеке:

«11 вчера и третьего дня, как приходила ко мне, она на иные мои вопросы не проговаривала ни слова, а только начинала вдруг смотреть мне в глаза своим длинным, упорным взглядом, в котором вместе с недоумением и диким любопытством была еще какая-то странная гордость. Теперь же я заметил в ее взгляде суровость и даже как будто недоверчивость» [7, Т. 3, с. 277].

Иногда эта гордость проявляется в детской обиде (как у Нелли), что является следствием эгоцентризма, который в конечном итоге трансформируется в инфантилизм и при отсутствии определенных онтологических условий превращается в уныние, способное довести человека до крайней степени

отчаяния. Примером такого отчаяния служит образ Ипполита Терентьева в романе «Идиот», который, будучи неизлечимо больным, находясь «в своей раздражительной обидчивости и получая от нее «чрезвычайное наслаждение» [7, Т. 8, с. 331], уже в восемнадцать лет совершает попытку самоубийства, чем доказывает свой постулат о том, что «люди и созданы, чтобы друг друга мучить» [7, Т. 8, с. 328], а не любить. Так изображенный Достоевским переход обиды Ипполита в отчаяние показывает конституциональную интолерантность, вызванную детским эгоцентризмом героя.

В романе «Униженные и оскорбленные» Достоевский на основе сюжетных мотивов, заимствованных у Ч. Диккенса, создает образ Нелли, которая как ребенок, растущий на детских впечатлениях и в бедности, встречает среди окружающих людей пример добра и самоотверженной любви (рассказчик Иван Петрович, Ихменев), но тем не менее с детства усваивает эмоционально-волевую установку матери «унижения и оскорбления», что в конечном итоге приводит ее к экзистенции стыда, смущения, в результате чего она, вынужденная просить милостыню на Вознесенском мосту Петербурга, «таилась», замкнувшись в «гордость и недоступность» [7, Т. 3, с. 299], и, так и не простив отцу, князю Волковскому, его похотливые похождения, умерла. Так в структуру феномена детства уже в раннем творчестве Ф.М. Достоевского вписывается мотив раннего взросления, порожденный утратой дома и семьи.

В произведениях Достоевского состоянием средневековой детскости обладает не только ребенок, но и взрослый, которому, несмотря на влияние семьи и окружающей среды, удалось сохранить открытость, проявляющуюся в призыве героя к коренному изменению мира вокруг. Основу этого детского восприятия составляет ценность детства, сформулированная еще в учении Иисуса Христа о том, что если люди не обратятся и не будут как дети, то не войдут в Царство Небесное.

В этом смысле стоит вспомнить юродивых, несущих как в художественном творчестве, так и в реальной жизни образ духовно-нравственного света. Слово «юродивый» - «юродь»

(уродивый или просто урод – оуродъ) в древности использовалось для обозначения безумного человека, когда в Священном Писании оно трактуется как «простец» или «незнающий». На Руси этим словом обозначали того человека, поведение и действия которого с рождения отклоняются от нормы, принятой в обществе. В средневековье юродивых называли блаженными за их непосредственное поведение и нравственную чистоту сердца.

К.А. Степанян, анализируя художественную антропологию Ф.М. Достоевского в свете «реализма в высшем смысле», отмечает ценность романа «Идиот», в котором проблема юродства и безумия носит ключевой характер. Словом «идиот» Достоевский обозначил в своем романе тип человека, с одной стороны, помешанного и живущего на грани умопомешательства, с другой – не живущего по законам окружающего мира, а стремящегося к высокой морали и нравственности. Это особенно проявляется в первой части романа, где князь Мышкин «во многом соответствует облику и поведению юродивого. В ноябрьскую стужу он почти лишен какой-либо теплой одежды и личных вещей. У него нет места, где он мог бы преклонить голову. В Швейцарии он был окружен детьми, которые сначала обижали его, а потом полюбили. Он подвергается насмешкам, оскорблениям и пощечине. Будучи князем, прислуживает, как лакей. Не имел в Швейцарии и не имеет сейчас ни копейки своих денег, а полученные от генерала Епанчина деньги тут же отдает Иволгину. Прозревает в самую суть помышлений окружающих и пророчествует – о грядущей смерти Настасьи Филипповны. Смело обличает Ганю и Настасью Филипповну в гостиной у Епанчиных, помогая обоим (пусть на краткий срок) вернуть их» [15, с. 157]. Так Достоевский в романе «Идиот» изображает проблему воплощения идеала «положительно прекрасного человека». С точки зрения ценностной антропологии, детскость Мышкина, неоднократно отмечаемая в исследованиях достоевистов, объединяет его с Дон Кихотом Сервантеса и мистером Пиквиком Диккенса. Достоевский характеризует состояние Мышкина как «идиотизм» [7, Т. 9, с. 280]. Согласно утверждению Н.Б. Роговой, герой Достоевского выступает прежде все-

го носителем определенных морально-этических ценностей и создателем нравственной сферы романа [16, с. 152], что подтверждается рассказом князя Мышкина о бедной Мари, ставший в последствии нарративным средством нравственного воздействия на детей. Источником этого рассказа послужила известная повесть Н.М. Карамзина «Бедная Лиза», которую вспоминают Епанчины в романе. Достоевский вслед за Белинским и Толстым (недаром князя Мышкина Достоевский назвал Львом Николаевичем), считавшим литературу источником нравственного воздействия, утверждал аксиологичность литературы как таковой и считал духовно-нравственное формирование человека одной из задач словесного искусства [16, с. 154]. Главной героиней повествования Мышкина является девушка Мари, которая болела чахоткой и «всё ходила по домам в тяжелую работу наниматься поденно — полы мыла, белье, дворы обметала, скот убирала. Один проезжий французский комми соблазнил ее и увез, а через неделю на дороге бросил одну и тихонько уехал» [7, Т. 8, с. 58], а мать ее «выдала на позор» [7, Т. 8, с. 59], «а в деревне все ее гнали и никто даже ей работы не хотел дать, как прежде. Все точно плевали на нее, а мужчины даже за женщину перестали ее считать, всё такие скверности ей говорили», а деревенские дети «стали дразнить ее и даже грязью в нее кидали» [7, Т. 8, с. 59]. Впоследствии князю Мышкину удалось с помощью личного примера и духовно-нравственных бесед усмирить злой дух, царивший в детях по отношению к Мари. Потом дети полюбили больную Мари и даже стали о ней заботиться. Важным элементом в этом эпизоде стали дети, образ которых из воинствующе-агрессивного трансформировался в созидательно-добрый, а когда Мари, до последнего момента считавшая себя «великою преступницею», умерла, дети, неся гроб, плакали вместе с остальными. Князь же стал гоним за свой поступок, но посредством гонения «сошелся с детьми». В этом назидательном рассказе Мышкина о швейцарской девушке Мари Достоевский показывает, как юродивый человек, одаренный высокой моралью христианской детскости, с помощью интенциональности духовно-нравственного диалога и личного примера способен привести к коренно-

му изменению не только своего внутреннего самосознающего «Я», но и всего окружающего мира в целом.

Но миссия князя в романе заключается не только в назидательной духовно-нравственной проповеди, но и в попытке сострадания к внутренним проблемам окружающих его людей. Об этом свидетельствует, к примеру, поступок духовно-нравственного заступничества князя за Мари, который обусловлен не влюбленностью Мышкина в Мари, а жалостью и состраданием к ней. Через детей князь «находит примирение и разрешение мучающих его душу чувств тоски и отчужденности от жизни. История о Мари оказывается и историей исцеления его (князя. – А.Б.) души через помощь другому, еще более несчастному» [17, с. 210]. В целом интенции и поступки князя, его личный пример и подражание Христу в первой части романа способствует коренному нравственному изменению героев. На это указывают множество комментариев, оценок и реплик героев и безличного повествователя, «точка зрения» которого впервые в творчестве Достоевского как бы сливается с точкой зрения персонажа, при этом комментируя определенное событие или описание от своего имени и называя себя местоимением «я» или местоимением «мы». Кроме того, князь также заступает за Настасью Филипповну, спасая ее от брака с Гаврилой Ардалионовичем, делает ей предложение, пытаясь спасти ее также от аморально-насильственных интенций купца Парфена Рогожина.

Детская непосредственность Мышкина, сочетаемая с идилличностью, делает мотив юродства в образе князя особенно ценным. Сам князь описывает себя с помощью характеристики, данной ему швейцарским доктором Шнейдером так: «Наконец Шнейдер мне высказал одну очень странную свою мысль, — это уж было пред самым моим отъездом, — он сказал мне, что он вполне убедился, что я сам совершенный ребенок, то есть вполне ребенок, что я только ростом и лицом похож на взрослого, но что развитием, душой, характером и, может быть, даже умом я не взрослый, и так и останусь, хотя бы я до шестидесяти лет прожил» [7, Т. 8, с. 63].

Другим воплощением детскости в художественной антропологии творчества Достоевского становится Алексей Ка-

рамазов. Детскость характерна для всех братьев Карамазовых (и Мити, и Ивана), однако сохраняется и функционирует она лишь в сознании и поведении Алеши. Феномен детского страдания в романе «Братья Карамазовы» тесно связан с нравственным бунтом Ивана Карамазова, личность которого является плодом раздвоенности сознания, как в повести «Двойник»: с одной стороны, его сердце переполняется любовью к детям, но с другой стороны – эта любовь теоретическая, испытанная только к детям в книгах или к детям чужим. Проблема детского страдания объясняется учением Зосимы, суть которого заключается в том, что каждый виноват в том, что страдает невинный. Алеша, который становится свидетелем мальчишеской драки с участием Илюши Снегирева и школьников ввязывается в драку и заступает за Илюшу, проливая при этом кровь, в буквальном смысле этого слова не соблюдая никакой осторожности, но рискуя собственной жизнью. Отец Илюши Снегирева Николай Ильич был публично унижен Дмитрием Карамазовым, именно поэтому Илюша укусил Алешу за палец, как бы отомстив за поступок Мити. И здесь кроме мотива безвинно страдающих и мучащихся детей, выявляется мотив прощения, носителем которого является Алеша, принимающий на себя ответственность за совершенное его братьями зло.

Алексей Карамазов является детищем старца Зосимы. Феномен старчества, по мысли Достоевского, является эталоном в отношениях родитель–ребенок и ребенок–взрослый. Сам Достоевский раскрывает духовный смысл попечительства не только старцев над чадами, но старших о младших так: «Старец – это берущий вашу душу, вашу волю в свою душу и в свою волю. Избрав старца, вы от своей воли отрешаетесь и отдаете ее ему в полное послушание, с полным самоотрешением. Этот искус, эту страшную школу жизни обрекающий себя принимает добровольно в надежде после долгого искуса победить себя, овладеть собою до того, чтобы мог наконец достичь, чрез послушание всей жизни, уже совершенной свободы, то есть свободы от самого себя, избежать участи тех, которые всю жизнь прожили, а себя в себе не нашли» [7, Т. 14, с. 26]. Образ старца Зосимы сложен из разных святых

русской святоотеческой мысли. Прототипом Зосимы является известный святой преподобный Амвросий Оптинский. Однако, по словам Р. Уильямса, многое заимствовано Достоевским в образе святителя Тихона Задонского. Так, «космическое видение мира Зосимы, описанное в соответствующих разделах романа, обнаруживает немало аналогий с учением Тихона, в частности его пониманием ада как отказа в любви» [19, с. 237]. Именно поэтому пришествие и жертва Спасителя Иисуса Христа святитель Тихон Задонский считает величайшим проявлением любви: «Бедный грешник! Следовало бы тебе за грехи твои, которыми ты праведного и бесконечного Бога обесчестил и прогневал, аки мертвецу, поверженному в горах, во ад вечную умирать смертью, и без конца горькую гнева Божия чашу пить, и с сатаной и аггелами его считаться, и в негасимом огне страдать <...> Бог человеколюбивый по своей благодати и любви к нам, не допустил тебя до этого. <...> Помилował тебя, умилился над тобою, возлюбил тебя, послал Единородного Сына Своего к тебе спасти тебя» [20, с. 170]. Образ ада в учении святителя Тихона и заключается в отсутствии любви как таковой.

С помощью образов русских святых, людей из народа, которые после своего небесного прославления становятся ближе всего к Богу (недаром в молитвах, обращенных ко святым, говорится: святитель (имя), моли Бога о нас), с одной стороны, но и к человеку с другой стороны, на примере Тихона Задонского Достоевский и изобразил суть своей почвеннической идеи, с помощью которой человек пытается восстановить утраченную связь с народом. Святые становятся личным духовным и нравственным примером человека, способного повести за собой простой народ. Святые, по Достоевскому, как раз и являются источником христианской детскости. Именно поэтому писатель считал коренное изменение и духовно-нравственное преображение человека главной задачей творческой деятельности.

Таким образом, взгляд на творчество Достоевского сквозь призму антропологии детства свидетельствует о важности сохранения детства, функционирующего не только в качестве части антропосоциогенеза, но и в образе детскости, составля-

ющей основу христианского мировоззрения человека. Функционирование мотива раннего взросления, обусловленного семейными и социальными факторами, показывает разрушительную силу детского страдания, которое может привести к созреванию зла в человеке, как это случилось с Нелли, Ипполитом, Иваном и Дмитрием Карамазовыми. В то же самое время с помощью мотива детского страдания писатель показывает возможность пробуждения нравственно созидательного начала в человеке посредством детского взгляда на мир, что в итоге составляет так называемый христианский подвиг юродства, способствующий коренному нравственному изменению людей в окружающем мире. Причем этот подвиг юродства нести могут не только дети, но и взрослые, сохранившие христианскую детскость в себе. Таковыми оказываются образы князя Мышкина, Алексея Карамазова, Илюши Снегирева, старца Зосимы. Сама же детскость является важной частью идеи почвенничества Достоевского, когда образ простого человека из народа становится личным примером высокой духовности и нравственности, способным изменить внутреннее состояние окружающих людей. В этом духовно-нравственном единении с народом заключается для Достоевского главная функция художественной литературы.

### Список литературы

1. Поселягин, Н. Антропологический поворот в литературоведении [Электронный ресурс] / Н. Поселягин // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 113. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/113/po5-pr.html>. – Дата доступа: 29.12.2012.
2. Арутюнов, С. А. Культурная антропология / С. А. Арутюнов, С. И. Рыжакова. – М.: Изд-во «Весь мир», 2004. – 216 с.
3. Яусс, Г.Р. История литературы как вызов теории литературы / Г. Р. Яусс // Современная литературная теория. Антология ; сост. И. В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 192-200.
4. Баева, Л.В. Ценностные основания индивидуального бытия: Опыт экзистенциальной аксиологии: Монография / Л. В. Баева – М. : Прометей. – МПГУ, 2003. – 240 с.
5. Ивин, А. А. Аксиология. Научное издание / А. А. Ивин. – М. : Высш. шк., 2006. – 390 с.
6. Казаков, А. А. Ценностная архитектоника произведений Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого / А. А. Казаков – Saarbrücken : LAMBERT Academic Publishing, 2013. – 376 с.

7. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. / Ф.М. Достоевский – М.: Наука, 1972–1990. – 30 т.
8. Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Собр. соч. в 7 т. – М. : Изд-во «Русские словари», «Языки славянской культуры», 2003. – Т. 1. – 958 с.
9. Абраменкова, В. В. Социальная психология детства в контексте развития отношений ребенка в мире / В. В. Абраменкова // Вопросы психологии. – 2002. – № 1. – С. 3–17.
10. Достоевская, А.Г. Воспоминания / А.Г. Достоевская – М. : Издательство «Правда», 1987. – 544 с.
11. Лазари, А де. В кругу Федора Достоевского. Почвенничество / А де Лазари ; пер. с польск. Анджей де Лазари; Отв. ред. В.А. Хорев. – М. : Наука, 2004. – 207 с.
12. Померанц, Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским / Г. С. Померанц – М. : Советский писатель, 1990. – 384 с.
13. Михнюкевич, В. А. Поэтика детских образов Ф.М. Достоевского в контексте «народного христианства» / В. А. Михнюкевич // Вестник Челябинского университета. Серия 2. Филология, 1994. – № 1. – С. 21–28.
14. Эрикссон, Э. Детство и общество / Э. Эрикссон ; пер. с англ. – СПб. : Ланто, АСТ, Фонд «Университетская книга», 1996. – 592 с.
15. Степанян, К. А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского / К. А. Степанян. – СПб.: Крита, 2010. – 400 с.
16. Рогова, Н. Б. «Я им все говорил, ничего от них не утаивая...» / Н. Б. Рогова // «Педагогика» Ф.М. Достоевского – Коломна : RUGB? 2003/ – С. 150–157.
17. Тоичкина, А.В. Оценочное поле образа князя Мышкина / А. В. Тоичкина // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» : Современное состояние изучения ; сб. статей отеч. и заруб. ученых под ред. Т. А. Касаткиной. – М. : Наследие, 2001. – С. 206–229.
18. Кашина, Н. В. Человек в творчестве Ф. М. Достоевского / Н. В. Кашина. – М. : Худож. лит., 1986. – 316 с.
19. Уильямс, Р. Достоевский: язык, вера, повествование / Р. Уильямс – М. : РОССПЭН, 2013. – 293 с.
20. Тихон Задонский. Сокровище духовное, от мира собираемое / Задонский Тихон // Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского – М. : Моск. подворье Свято-Успен. Псково-Печер. Монастыря, 1994. – Т. 4–5 – 387 с.

The article reveals the essence of the value paradigm of artistic anthropology of childhood in Dostoevsky's creativity. Some of Dostoevsky's childishness is seen as one of values, opposed the romantic view of the world, contributing to the development of the theme of indigenous moral changes in the works of Russian writer.

**Keywords:** anthropology, childlike, childhood, value change.

УДК 821.161.1 (092 Л. Леонов)

*С.С. Мордечко*

## **КРАСКИ И ЗВУКИ В ПРОЗЕ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА 1920-Х ГОДОВ**

В статье рассматривается художественный мир рассказов Леонида Леонова 20-х годов сквозь призму цвета и звука.

*Ключевые слова:* Художественный мир, цвет, звук, пейзаж, портрет.

Цвет в литературе – это область для определения мастерства художника, особенности его личности и особенности его творчества. Писатель использует тот или иной цвет интуитивно, подсознательно. Во многих культурах цвет имеет свое символическое значение, однако в разные эпохи цветовая символика варьировалась, приобретая противоположные ассоциации. Звуковой образ мира в литературе не менее важен, чем цветовой, так как является неотъемлемым компонентом художественного произведения и формой «словесного воспроизведения звукового бытия в художественном произведении» [4].

Проблема цвета и звука в поэтике Леонида Леонова как самостоятельная научная тема не изучена. Художественный мир писателя насыщен цветовыми и звуковыми образами, которые формируют психологический и смысловой подтекст, поддерживающий напряженность самого действия. Имен-

но цветовая и звуковая символика углубляют философскую проблематику прозы писателя, перенося ее из горизонтального бытия в ракурс вечности. Цвет и звук являются важнейшим инструментом раскрытия образов и конфликтов в прозе писателя.

Современная история, человек и мир осмысливаются Леонидом Леоновым в прозе 1920-х годов сквозь призму национального и общечеловеческого опыта. В рассказах возникают два плана повествования, где «внутренний мир произведения» (Д.С. Лихачев) содержит важнейшие для писателя «болевы́е точки человеческого сознания». «Внутренний мир произведения», или внутренняя структура, отражает более глубокую правду жизни и строится скорее на противопоставлении, чем диалоге двух миров – мира природного и мира человеческого. И цветовая гамма этих двух миров различна, и выражает она определенные понятия, чувства и эмоции.

Противопоставление двух миров, построенное на цветовом и звуковом контрасте, перерастает в их противостояние. Все, что связано с человеком, предстает как статичное, застывшее, мертвое. Все, что связано с миром природы, – живое, органичное. Основной композиционный прием рассказов «Бурыга» и «Гибель Егорушки» – контраст: части противопоставлены друг другу по признаку неподвижность (статичность) – движение (динамика).

Важную роль в художественной структуре рассказов «Бурыга» (1922) и «Гибель Егорушки» (1922) играют пейзажные картины и портреты героев, которые углубляют проблематику текстов. В значимые для героев моменты жизни события разворачиваются на фоне пейзажа, окрашенного в серый цвет: «Осенью развешивал вечер по небу мокрые тряпки, выжимал насухо, и из них шел на землю серый скучный дождь» [1, с. 39]; «...серыми мутными утрами, когда зашевелится в бесьем сердце лесная тоска, ворует он рюмками у Бутерброда коньяк» [1, с. 45]; «...кralись исподтишка по небу серые низкие тучи...» [1, с. 52] («Бурыга»); «Утро тянулось у окна серым, закрученным в жгут полотенцем. Капала с него по капельке тусклая поганая муть на душу» [1, с. 65] («Гибель Егорушки»). Серому цвету обяза-

тельно сопутствует черный как символ горя, печали, конца, а также как символ страдания и тоски. Серый цвет занимает промежуточное место между белым и черным, между светом и тьмой, и он становится внешним знаком внутреннего неблагополучия героев, знаком утраченной жизни как у Бурьги, так и у Егорушки. Оба героя находятся на грани жизни и смерти, и именно цвет подготавливает читателя к восприятию событий, судеб героев и наполняет повествование метафизическим смыслом.

Мир людей в рассказе «Бурьга» – это отсутствие гармонии, добра, красоты и чуда, поэтому он бесцветен. Мир лесного детеныша Бурьги – зеленое приволье леса, где *«по утрам солнце ласково встает, оно... не сует тебе клубка горячей шерсти в глотку, оно свое там, знакомое... Ранними утрами поет там лес песню, а над ними идут, идут, идут алые облака, клубятся, сталкиваются: то не ледоход небесный – то земные радости плывут... Бурьга сядет на прогалинке, хихикает и морищится, греет спинку, сушит шерстку под солнышком, а солнышко теплой лапкой его (Бурьгу) гладит – жмурится и щурится, мурлыкает незатейливую песенку, язык мухоморам кажет... А те нарядились, как к обедне, выстроились толстые и тонкие в ряд...»* [1, с. 37]; *«... весной, бывало, на бору-то не наглядеться! Развертывает по снегу алые ленты весна. Радуетя дерево солнцу, земля проталинкам, душа весне...»* [1, с. 39]. Но Бурьга вынужден бежать из родного сказочного леса, потому что его вырубает богатыри, *«на поверженных березах в кумачовых рубахах сидят», «в плечах сажень, лобой с удару сосну собьёт»* [1, с. 40]. Старый идеальный мир погиб (*«затоптана сапогами лесорубов высокая лесная папороть», «лежит... береза на земле, как зеленая лесная хоругвь»*), и герой покидает родные места, уходит к людям в надежде обрести новую семью и новый дом. Однако в мире людей *«уныло морищилась бесья душа»*, пока не повстречала испанского пса Шарика, душа у которого *«не по-людски отзывчивая!»* Какой она будет, новая жизнь? Найдет ли себя Бурьга в новом для него мире? И сохранится ли жизнь вообще, если «затоптано» одно из древнейших растений мира, возраст которого измеряется сотнями миллионов лет? Бурьга жил не просто в лесу. Высокая лесная папороть сопрягает время и вечность, и прикосновение к ней

– это ощущение себя сегодня звеном в бесконечной цепи событий, в смене исторических и биологических эпох.

Интересно, что в городе Бурыга живет в гостинице и цирке. Но гостиница это не дом, во-первых, а во-вторых, цирк, место ярких красок, веселья, маскарада, у писателя обесцвечен. Мир природы у Леонова выше, ценнее, добрее и естественнее мира человеческого, поэтому и уходит лесной житель от людей домой, где лучше, и не понять этого даже Шарик, и ночь *«шептала молитвенно вниз: «Ступай, Бурыга, ступай... Я тебе, где нужно, в тьму закутаю, где нужно – на крыльях понесу, – ступай»* [1, с. 52]

В «Бурыге» Леонов, конечно, обозначил свою главную тему – тему человека и природы во всем ее единстве и противоположности.

Прибегая к минимальному цветообозначению, Леонов создает удивительно яркий по красочности мир природы, пронизанный светом, теплом, мир гармоничный и целостный, мир, в котором нет места насилию и злу. Каждый цвет имеет свою семантику. Зеленый – цвет растений, деревьев, цвет земли вообще. Зеленый цвет является и атрибутом «чужого» пространства, места обитания нечистой силы, лесных «окаяшек». Вот на это-то пространство и пришло «горе горькое». Красный обозначает в данном контексте физическую мощь, движение, горение, но, скорее, в негативном свете – как насилие над природой. Ребята в кумачовых рубашках символизируют и социальную революцию, и красный цвет здесь выступает как знак обновления. Я. Минмин связывает появление кумачовых рубаш со стилевым влиянием Достоевского: «Сказалось в изображении убивающего природную утопию мира цивилизации и влияние Достоевского – “лесорубы в кумачовых рубашках”, подобно тому, как одеты в красные рубашки забивающие лошадь мужики во сне Раскольникова. Красный в романе Достоевского – цвет убийства, цвет крови, цвет агрессии... Л. Леонов присоединяется к цветовой символике Достоевского, позволяющей ему подчеркнуть значение агрессивности как сущностную черту мира цивилизации» [3]. Красный цвет во многих культурах символизирует революцию, борьбу за свободу.

Мир в рассказе «Гибель Егорушки» предстает в трагически мрачной цветовой гамме. Предпочтение писатель отдает черному цвету. В жизни ничем не примечательного рыбака с острова Ньюньюг появляется необычное существо, монах, «ноша черна», Агапий, «слуга богов» [1, с. 64]. И с этого момента в душах героев поселился страх: «...ахнуло внезапно испуганное сердце, вскрикнула Иринья...», «...страшно закричала Иринья, в ребеночек звонко заплакал, ручонками тарахтя, вместе с матерью», «глаза прижали к доске тихую душу Егорушки» [1, с. 64, 65, 66].

Черный цвет имеет море и небо. Черный цвет ассоциируется и с тьмой как отсутствием света. Темным может быть море, небо, пространство, человек. В темноте происходят важные события в жизни героев: ночью Иринья родила сына, ночью Агапия обращается к кому-то без имени, во тьме ночи Агапий рассказывает легенду о Василиде, ночью «*постигает Егорушка неисповедимые пути Агапиевой справедливости*» [1, с. 73], ночью Варлам Егорым «*помер*», и «*кольцом черная... обступила ночь*» и «*небо черное, мать холода и ночи, нависло вниз*» [1, с. 80] в момент гибели Егорушки. Тьма тьмы и тьма черного человека в финале рассказа акцентируется, и она-то торжествует.

Черный цвет, при всей его полисемантической, в рассказе приобретает значение трагедии, конца, смерти. Хотя здесь присутствует и позитивный смысл: тьма – знак необходимости ухода от земной суеты и укрепления веры в душе, сохранения самой души. В христианстве с черным цветом ассоциируются ад и дьявол, грех и его искупление Христом. Поэтому скорбь и аскетизм тоже связаны с черным цветом. Черный как противоположность белого является и цветом неизвестности. Как подчеркивал Эрих Фромм, ясность существует только относительно прошлого, а относительно будущего ясно только, что когда-нибудь да наступит смерть. Отсюда и одежда черного цвета – «знак скорби». Отсюда и цвет панихид – черный.

Белый цвет, при той же многозначности символики, имеет положительное значение. В противоположность черному белый цвет приобретает значение чистоты, света, ясности, невинности. В рассказе «Гибель Егорушки» белый цвет не столько антитеза черному, сколько, скорее, дополнение к нему. В

данном случае семантика белого близка к распространенному у многих народов представлению о белом цвете как цвете призраков, цвете савана, символа смерти. В природе белый не всегда добрый. Он присущ некоторым стихиям, чуждым или враждебным человеку, – это снег, лед, иней, белая пена морских волн. Белый цвет связывается в сознании с холодом, безмолвием, смертью, отчуждением, страданием. Речь идет о белых птицах, ухватившись за которые, Егорушка улетает в небытие: *«Вдруг проснулась в синем мраке шумная низколетящая стая медленных белых птиц... Летят впереди пять белых птиц человеческих снов – головы у них как палки, а глаза мертвые, неподвижные, глядят в ночь»* [1, с. 80-81].

Писатель, на наш взгляд, нарочито сгущает повествование, сопрягает реальное (*«Каб и впрямь был остров такой в дальнем море ледяном»*, *«каб родился Исус не в Вифлеемской земле, а на Ньюньюгской»*) и ирреальное, убирает пространственно-временные границы, чтобы предостеречь человека и человечество, стоящих на пороге революционных перемен, от необдуманных шагов, чтобы на пороге нового мира не умерла душа, не скатилась *«к морю гнилым дуплом, безглазым отрубком»* [1, с. 60].

Синий цвет в фольклорной и книжно-поэтической традиции ассоциируется с небом, безграничным пространством и морем. У Леонова синий цвет холодный, неуютный, пугающий. Это состояние мироздания, внутренняя сущность пространства, безразличная к человеческому существованию. На острове Ньюньюг *«синим снежным облаком пушистым разволнуется болотная твердь. И замрешь и повянешь под черным небом непроходимой ледяной стороны»* [1, с. 63]. *«Синее безмолвие висит»* над Егорушкой в страшную для него минуту мольбы: *«Эй-ва, вы там, господин Никола милостивый, Зосим с Саватеем, настоятели, – дайте немому слово сказать. Ничего не боюсь, все пусть»* [1, с. 69]. И уже в финале повествования, когда море расступилось и готовилось принять в себя очередную жертву, *«холодом и пустотой ударило Егорушку в лицо, было здесь еще синее – слепительная бескрайнего ледяного покоя синь»*, и *«веяло стужей смерти»* [1, с. 81].

Красный цвет соотносится с огнем, воспринимается как нечто тяжелое, и, как известно, это начало земное. Он связан в первую очередь с солнцем и в рассказе встречается в одной и той же метафорической формуле: «... в морской глубине летними ночами незаходимого солнца пожар стоит» и «пожаром встанет незаходимое». Но всё и вся «кольцом черная обступила ночь». Нейтральное цветообозначение «красный» заменено на эмоционально-экспрессивный «пожар солнца» для усиления чувства тревоги, бед, потрясений, грядущего «широкого земного отчаяния».

В этом смысле показательны образы, посредством которых создается метафорическая картина охваченного огнем мира: «*полыхают острозубые костры сияний северных*», «*полнеба в огне, полнеба в пене морской*», «*расползлись сюда и туда огненных колымаг колеи*». И в таком мире «*под простором белых крыльев ночи нюньюгской не цветет, не расцветет алый цвет*» [1, с. 63].

Алый цвет в русской художественной традиции является одним из средств выражения сущности русского менталитета и имеет положительное значение. Алый цвет является оттенком красного и передает различную степень насыщенности этого основного. Если «не расцветет алый цвет», то не будет и воскресения.

Положительного начала, даже предчувствия изменения облика мира в лучшую сторону («*не дай умереть душе*») в рассказе нет. Наоборот, констатация отчаяния, возмездия за человеческое несовершенство подчеркивается все тем же черным цветом: «*И замрешь и повянешь под черным небом непроходимой ледяной стороны*» [1, с. 63].

Атмосфера напряжения, страха усиливается, сгущается, что подчеркивается не развернутыми пейзажными зарисовками и авторскими характеристиками, а созданием не менее сложного звукового образа природы: «... ночью море *взбесилось, взбеленилась буря, закричала больно...*», «*словно зубами море скрипело, – трещали, сталкиваясь, в обширных пустынях ледяные тороса... волны исступленную пляску на отмели завели*», «*а воздух несся и гудел*» [1, с. 64]. Происходит разрушение того естественного и привычного миропорядка, в котором жили Егорушка и его предки, и рождение нового человека, сына, но

какой будет его жизнь, каким будет завтрашний день? Звуком Леонов передает различные грани жизни природы, мощной, всесильной, перед которой человек слаб и немощен. Звуковой ряд вместе с цветом усугубляет картину мрака и тревожности. Меняется пейзаж, меняется жизнь человека, нарушается ясность и гармония в мире.

Экспрессивно передает Леонов звучание человеческого голоса. Агапий поет младенцу грубым голосом: «*Ходи в петлю, ходи в ра-ай... Ходи-и в дедушкин сарай...*», и «негромко, но все неистовой и громче зашелся ребячьим плачем Варлам Егорыч. Покраснело голенькое, маленькое тельце... кричит, захлебываясь и замирая» [1, с. 68]. В большинстве случаев герои «кричат» голосом, полным тоски, «*навзрыд кричат*», «*стонут*», «*визжат*». Крики, вопли и стоны оказываются звуковыми выражениями ужаса, мучения, страха, угрозы смерти, отчаяния.

И все это подчинено цели произведения – показу сложного процесса столкновения привычных представлений о жизни, вере, месте человека в мире с новой, духовно неполноценной действительностью, процесса болезненной (можно сказать, трагической) ломки сознания человека, оказавшегося на самом гребне происходящих перемен и совершенно к ним не готового. И чтобы трагизм усилить, подчеркнуть его неизбежность, а этим, возможно, и предостеречь от непоправимых последствий, Леонов прибегает в рассказах 20-х годов к сложному симбиозу «символистского и народно-фольклорного начала. Они существуют и раздельно, и в каком-то совмещённом варианте. Это ... борьба не только стилистическая, но и мировоззренческая, борьба элитарности, ускользящей красоты и не выявленных в жизни подспудных пластов...» [2].

На наш взгляд, уместно вспомнить Владимира Маяковского, который воспевал не только социалистическую революцию, но и «революцию духа». В поэме «IV Интернационал» поэт писал: «... *Встанет из времен / Революция другая – третья революция духа*», которая осталась и для Маяковского, и для его современников, и для людей утопией, неосуществленной мечтой. Совершить революцию социальную легче, но ведь душа, как оказывается, важнее. К такому выводу приво-

дит Леонид Леонов. Авторская фантазия в рассказе «Гибель Егорушки» создала модель мира – царство грядущего мрака, темноты, покоя, Но эта модель может стать реальной, если будет потеряна основа – душа мира.

Леонов показал не надвигающуюся, а реально существующую трагедию человека, лишенного естественной связи с мировым пространством, где он, человек, – его органичная составляющая. Цвет и звук наполняют повествование особой экспрессивностью, расширяют пространственно-временные рамки произведений и являются выразительными художественными приемами.

Наблюдения над цветом и звуком в прозе Леонова 20-х годов позволяют утверждать, что, наряду с символикой художественных деталей, образов и мотивов, именно цвет и звук способствуют созданию эмоционально-психологической напряженности и усилению основной идеи произведения.

### Список литературы

1. Леонов, Л.М. Собрание сочинений: в 10 т. / Л.М.Леонов. – М.: Худож.лит., 1980. – Т.1.
2. Вахитова, Т. Художественная картина мира в прозе Леонида Леонова: структура, поэтика, эволюция / Т.Вахитова. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-kartina-mira-v-proze-leonida-leonova-struktura-poetika-evolyutsiya>. – Дата доступа: 20.08.2015.
3. Минмин, Я. Некоторые стилевые традиции в ранней прозе Л. Леонова (1921-1925 гг.) / Я. Минмин. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/nekotorye-stilevyie-tradicii-v-rannej-proze-l-leonova.html>. – Дата доступа: 23.09.2015.
4. Рябуха, Н.А. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза / Н. Рябуха. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe). – Дата доступа. - 23.09.2015

The article deals with the art world of L.Leonov's short stories through the prism of colour and sound.

**Keywords:** art world, colour, sound, scenery, portrait

УДК 82-311.2

*А.С. Смирнов*

## **«ДАЛЬ СВОБОДНОГО РОМАНА» ДЖ. ФАУЛЗА «ЛЮБОВНИЦА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА»**

В статье рассматривается проблема бытия личности в условиях социальной действительности в ее типологическом аспекте и частных вариантах анализа и представления А.С. Пушкиным и Джоном Фаулзом сквозь призму философии поступка М.М. Бахтина. Делается вывод о глубинном сходстве в понимании проблемы у русского и английского писателей несмотря на отсутствие прямых контактов между ними, анализируются способы решения проблемы каждым из писателей.

*Ключевые слова:* Дж. Фаулз, А.С. Пушкин, М.М. Бахтин, философия поступка, экзистенциализм, социальное бытие, личность.

Сопряжение авторской формулы-определения Пушкиным «Евгения Онегина» и романа, далеко отстоящего от пушкинской эпохи как во времени, так и в пространстве, на первый взгляд, вероятно, покажется парадоксальным. Парадоксальность эта создается не только временной и национально-культурной дистанцией между двумя авторами, но и особенностями восприятия пушкинского творчества западной культурой в целом [1, с. 5-6], принципиальной непереводаемостью стихотворного языка (В.В. Набоков

перевел «Евгения Онегина» на английский язык прозой) и малой вероятностью знакомства Дж. Фаулза с творчеством Пушкина, что, казалось бы, вносит в разговор о каких-либо переключках между русским и английским писателями известную долю скепсиса. Между тем, при проблематичных непосредственных творческих контактах между Фаулзом и Пушкиным совпадение реализованных в романах формальных приемов построения текста и стоящих за ними мировоззренческих установок поразительно. Оно выявляет глубинную идеологическую общность между авторами, решающими, каждый в свою эпоху, экзистенциальную проблему социального бытия человека, находящуюся, в частности, в центре нашего рассмотрения.

В предисловии к опубликованному за пять лет до «Любовницы французского лейтенанта» сборнику эссе «Аристос» (1964) Фаулз так определил его (свою собственную как писателя) задачу: «Главной моей заботой... было отстаивать свободу индивидуального вопреки всеохватному натиску конформизма, который... проявляется, в частности, в том, что каждому из нас – но особенно тому, кто оказывается у публики на виду, – присваивают ярлык, в зависимости от того, каким именно способом он добывает себе деньги и славу, или в каком именно качестве его намерены использовать все остальные. Назвать человека “водопроводчиком” – значит описать его с какой-то одной стороны, но одновременно – затушевать многие другие его стороны. Я писатель, и... первопричиной личного свойства, побудившей меня взяться за эту книгу, было стремление во всеуслышанье заявить, что я не собираюсь послушно заходить в клетку с табличкой “романист”» [2, с. 8].

Предварительный эскиз, подступ к осмыслению проблемы редукции человеческой личности в условиях социума, подменной-сужением всей ее полноты лишь к одной из ее контекстуально определенных социальных функций, ролей или масок, что так ясно сформулировал и высказал Фаулз, мы встречаем в «Евгении Онегине», где самые разнообразные социальные амплуа второй половины XX века пока еще фокусировались в изящной словесности в виде определен-

ных литературных типажей. Вспомним хотя бы хрестоматийное перечисление масок, имеющих отчетливо выраженный литературный генезис, поочередно прикладываемых Татьяной к главному герою в попытке обнаружить их тождество: «Чудак печальный и опасный, / Созданье ада иль небес, / Сей ангел, сей надменный бес, / Что ж он? Ужели подражание, / Ничтожный призрак, иль еще / Москвич в Гарольдовом плаще, / Чужих причуд истолкованье, / Слов модных полный лексикон?.. / Уж не пародия ли он?» (Глава седьмая, XXIV). Как совершенно справедливо отмечает С.Г. Бочаров, Пушкин здесь устами своей героини пытается разгадать Онегина, «что представляет существеннейшую проблему романа (но “пародия” – слово-разгадка Татьяны... не является же последним и решающим словом об Онегине, не заканчивается же на нем разгадывание героя)» [3, с. 88].

Череда определений-вопросов героини здесь не встречает согласного жеста автора. Онегин до конца остался непонятым ею – княгиня Татьяна точно так же, как и Татьяна – провинциальная барышня, подыскивает для Онегина и – судя по ее поведению и словам в сцене их последней встречи – находит его литературный аналог и опять-таки без какого-либо авторского подтверждения. Означает ли его отсутствие, что Пушкин обращает «слово-разгадку» Татьяны в характеристику и ее собственных безуспешных усилий и самого способа идентификации личности?

Косвенным образом Пушкин эксплицирует ненадежность избранного героиней наивного метода, делая саму Татьяну его предметом: плохой психолог Ленский оценивает сестер Лариных сквозь литературную призму и «героиня баллады» Татьяна («которая грустна / И молчалива, как Светлана» – прозрачная отсылка к балладе Жуковского) вчистую проигрывает в его глазах «героине романа» Ольге («Все в Ольге... но любой роман / Возьмите и найдете верно / Ее портрет»). Правда, если поэтическая слепота Татьяны «наказывается» Пушкиным всего лишь невозможностью легального соединения с Онегиным, то неразличение поэзии и правды Ленского приводит к смерти [4, с. 208, 209].

Причина пушкинского молчания, на наш взгляд, заключается не только и не столько в абсолютном отсутствии сходства между готовыми, завершёнными литературными типажам и реальным (в рамках романной действительности) человеком Онегиным, сколько в отсутствии абсолютного сходства между ними. Каждая отдельная характеристика открывает в Онегине лишь одну такую же отдельную определённую черту, при этом практически перечеркивая остальные (вряд ли почти бытовой «москвич в Гарольдовом плаще» может быть одновременно пафосно-романтическим «созданием ада иль небес»). Но даже взятые в своей совокупности, механически суммированные, эти частные и частичные определения, по природе своей ограничивающие и завершающие, не могут и никогда не смогут выразить до конца невоплощаемого, принципиально незавершённого, вечно становящегося человека, полнота личности которого не может быть сведена к сумме его социальных ролей.

Пушкин достаточно быстро преодолевает понимание литературы как единственного источника поведенческих моделей и жизненных сценариев для живущих в реальном мире людей, делая ещё один шаг «по направлению к Фаулзу». По меньшей мере со времени создания романа в стихах художественное творчество для Пушкина нередко становилось своего рода испытательным полигоном, на котором, уже балансируя на грани литературы и жизни, он продумывал потенциальные вполне жизненные и житейские сценарии даже своего собственного поведения. При этом поведенческие стратегии художественно опробовались Пушкиным именно в рамках парадигмы «публичный человек – его частные социальные проекции-маски» (об этом см. подробнее [5, с. 99-112]).

Природу и сложную диалектику единично-личного, личностного, реализуемого в поступке бытия человека и его проекций в разнообразные сферы отвлеченно-теоретического знания, так или иначе в силу специфики своего воззрения на человека, отменяющие его единичность и подводящие его под общие схемы, рассмотрел М.М. Бахтин в незавершённом трактате «К философии поступка».

Эту работу, тематика, идеи и выводы которой, казалось бы, не имеют отношения к рассматриваемой нами проблеме, вполне можно привлечь в качестве источника ценных наблюдений и характеристик. Учитывая промежуточное положение «К философии поступка» между первой опубликованной статьей Бахтина «Искусство и ответственность», посвященной необходимости поддержания и постоянной актуализации внутренней связи жизни, науки и искусства в единстве ответственности творческого человека, и большой работой «Автор и герой в эстетической деятельности», можно предположить, что ненаписанная часть трактата должна была (могла) быть посвящена приложению общепhilософских рассуждений к эстетической сфере.

Раскрывая феноменологию социального бытия человеческой личности, Бахтин пишет: «Встают друг против друга два мира, абсолютно не сообщающиеся и не пронцаемые друг для друга; мир культуры и мир жизни, единственный мир, в котором мы творим, познаем, созерцаем, живем и умираем; мир, в котором объективируется акт нашей деятельности, и мир, в котором этот акт единожды действительно протекает, свершается. Акт нашей деятельности, нашего переживания, как двуликий Янус, глядит в разные стороны; в объективное единство культурной области и в неповторимую единственность переживаемой жизни» (здесь и далее в цитатах из работы Бахтина сохранены авторская и редакторская орфография и пунктуация. – А.С.) [6, с. 7].

«В мир построений теоретического сознания в отвлечении от ответственно-индивидуального исторического акта я не могу включить себя действительного и свою жизнь, как момент его, что необходимо, если это весь мир, все бытие... Мы оказались бы там определенными, предопределенными, прошлыми <?> и завершенными, существенно не живущими; мы отбросили бы себя из жизни, как ответственного рискованного открытого становления-поступка, в индифферентное, принципиально готовое и завершенное теоретическое бытие... Ясно, что это можно сделать лишь при условии отвлечения от абсолютно произвольного (ответственно-произвольного), абсолютно нового, творимого, предстояще-

го в поступке, т.е. от того именно, чем жив поступок. Никакая практическая ориентация моей жизни в теоретическом мире не-возможна, в нем нельзя жить, ответственно поступать, в нем я не нужен, в нем меня принципиально нет. Теоретический мир получен в принципиальном отвлечении от факта моего единственного бытия и нравственного смысла этого факта, “как если бы меня не было”» [6, с. 12-13].

Таким образом, как ни парадоксально, социальное значение человека не нуждается в самом человеке. Извлекая из его поступка, жизни, из него самого общезначимый теоретически-отвлеченный смысл, мир науки или культуры отбрасывает именно то, что составляет ценность для человека, который живет не в теоретически-отвлеченном мире общностей и закономерностей, а именно в единичном здесь-и-сейчас бытии.

Мысль М.М. Бахтина плодотворна для понимания природы социального бытия человека, которое реализуется в жизненной практике как система межличностных контактов. В каждом из них происходит отмеченная Фаулзом взаимная (ибо в человеке, называющем меня водопроводчиком и видящем во мне исключительно водопроводчика, я, со своей стороны, точно так же вижу не многогранную неисчерпаемую личность, а единственно и исключительно того-кто-назвал-меня-водопроводчиком, и никого больше) редукция личности, сведение ее к одной, актуальной здесь-и-сейчас социальной роли, не могущей по определению исчерпать всего человека, но претендующей на это. Здесь вполне уместны слова М.М. Бахтина о том, что «мир, как предмет теоретического познания, стремится выдать себя за весь мир в его целом, не только за отвлеченно единое, но и конкретно-единственное бытие в его возможном целом» [6, с. 12].

В сфере социального бытия (общения) подобная подмена означает, кроме редукции личности, которую я совершаю, называя человека водопроводчиком, еще и формирование в моем сознании и ожиданиях достаточно определенной и очень узкой поведенческой парадигмы для этого человека как для исключительно водопроводчика. Например, в пушкинском романе вся дуэльная история Онегина и Ленского

завязалась только благодаря тому, что поэт, в своем мировосприятии разделивший людей на «ангелов-хранителей» и «коварных искусителей», узурпировал функцию благородного защитника Ольги, «предоставив» Онегину роль ее соблазнителя, каковым тот, конечно же, не являлся. Но литературная маска оказалась в глазах Ленского гораздо реальной подлинного лица Онегина, до которого поэту уже не было никакого дела. Сведение мною человеческой личности собеседника к определенному устойчивому социальному типу на основании одного-двух жестов, которые из свободных и случайных в моем сознании (каждый судит по себе, особенно в условиях поверхностного знакомства) приобретают статус релизеров данного типажа, означает, с моей стороны, лишение моего собеседника свободы нелегитимированного поведения (в широком смысле), мой отказ ему как личности в незавершенности и незавершимости. На бытовом уровне это приводит к драматическому (иногда трагическому) непониманию людьми друг друга (ср. до оскомины педалирующий эту особенность восприятия героями друг друга Б. Акунина в романе «Весь мир – театр»).

Онтологическая опасность игнорирования либо недооценки редуцирующих свойств социальных контактов заключается также и в том, что вектор редукции вполне может быть направлен не только вовне, из моих представлений о мире на моего собеседника, но также имеет возвратный характер, деформируя мои собственные представления о себе и моем месте в социальной действительности. В чеховской «Смерти чиновника» подробно вскрыта анатомия подобной редукции от человека к чиновнику – от личности к всего лишь одной из социальных ролей, поглотившей и исчерпавшей всю личность, и пошлый чиновник Червяков, таким образом, метафизически является младшим братом восторженного поэта Ленского.

Как совместное путешествие автора (Джона Фаулза), героя (Чарльза Смитсона) и читателя, объединившихся авторской волей с целью постижения Сары (и не только ее), от ее самой общей характеристики, заданной в самом начале романа – его заглавием, – к поискам конкретной че-

ловеческой индивидуальности, не имеющей прецедентов и аналогов, свободной от всякого завершения, выстраивается идеологический сюжет в романе Фаулза «Любовница французского лейтенанта». Именно в этом, на наш взгляд, смысл эпиграфа к роману: «Всякая эмансипация состоит в том, что она возвращает человеческий мир, человеческие отношения к самому человеку» (К. Маркс «К еврейскому вопросу» (1844)» [7, с. 5]).

В романе можно условно выделить три уровня, на которых Фаулз отстаивает свободу человеческой личности от внешнего завершения. Первый – уровень персонажей, разделяющих друг друга (чаще всего – Сару) определениями, дезавуировать которые становится постоянным занятием автора.

Не углубляясь в обстоятельства истории, произошедшей между Сарой и «французским лейтенантом» Варгеном, основываясь на отдельных недостоверных, искаженных сплетней фактах-релизерах, окружающие героиню лаймские обыватели реконструируют для себя историю ее «падения», которого в действительности не было, и сама Сара редуцируется в общественном мнении (как сумме мнений индивидуальных) до Трагедии, Любовницы французского лейтенанта, Иезавели, Калипсо и т.д.

Примечательно, что Фаулз, аналогично Пушкину, нередко объясняет подобное искажение зрения притягательным воздействием литературных (профессиональных, культурных) образцов-прототипов. Имена детей миссис Тальбот, у которой в гувернантках служила Сара, – Поль и Виргиния – заимствованы из романа Бернардена де Сен-Пьера. Доктор Гроган, читавший судебные отчеты, в которых фигурировали истеричные девушки, пытаясь понять поведение Сары, объясняет его аналогичными физиологическими и психологическими причинами. Самой Саре «чтение заменяло... жизненный опыт. Сама того не сознавая, она судила людей скорее по меркам Вальтера Скотта и Джейн Остин, нежели по меркам, добытым эмпирическим путем, и, видя в окружающих неких литературных персонажей, полагала, что порок непременно будет наказан, а добродетель восторже-

ствует» [7, с. 54]. В оригинале романа – несколько иная формулировка («seeing those around her as fictional characters, and making poetic judgments on them»), но случайно ли переводчики воспользовались очевидно пушкинской формулой из «Евгения Онегина»: «И при конце последней части / Всегда наказан был порок, / Добру достойный был венок?». «Чарльз обладал еще и тем преимуществом, что он прочитал – разумеется, тайком, потому что книга эта преследовалась за непристойность – роман, опубликованный во Франции десятью годами ранее, – знаменитую «Госпожу Бовари». И пока он смотрел в лицо стоявшей рядом с ним женщины (Сары. – А.С.), в памяти его вдруг ни с того ни с сего всплыло имя Эммы Бовари. Подобные ассоциации равносильны прозрению, но также и соблазну. Вот почему дело кончилось тем, что он не поклонился и не ушел» [7, с. 117]. Как видим, случайное, рационально не мотивированное уподобление Сары и Эммы Бовари повлекло за собой не только изменение восприятия Сары Чарльзом, но и задало новый вектор поведению героя, обусловленный этим новым восприятием.

Именно на примере Чарльза Фаулза дает развернутую характеристику механизму социальных контактов, взаимно завершающих личности собеседников. «Бывают в человеческих отношениях минуты, ... когда то, что прежде воспринималось нами как объективная реальность, которой наш разум дает определение, быть может, не облеченное в ясную форму, но которую достаточно отнести к какой-нибудь общей категории (человек, страдающий алкоголизмом, женщина с сомнительным прошлым и т. д.), внезапно становится нашим неповторимым субъективным переживанием, а не просто предметом наблюдения. Именно такая метаморфоза и произошла в сознании Чарльза, когда он смотрел на склоненную голову стоявшей перед ним грешницы» [7, с. 136].

Правда, в отличие от автора, героя (в начале романа – пока еще не прошедшего инициацию), осознающего редукцию личности в социальных контактах, данное обстоятельство несколько не беспокоит. «Вы уже, наверное, заметили, что у Чарльза не было одного языка для всех. Чарльз с Сэмом поутру, Чарльз с Эрнестиной за веселым обедом и

теперь Чарльз в роли Растревоженной Благопристойности – едва ли не три разных человека, а в дальнейшем появятся еще и другие» [7, с. 140].

Отметим, что редукция личности в романе Фаулза не всегда совершается на литературном поле. Далекие от книжной культуры персонажи, естественно, вряд ли могли почерпнуть из книг редуцированные типажи, которым они могли бы уподобить своих собеседников, что вовсе не исключает полное отсутствие таких типажей. Мистер Фримен «ухватился за первую же возможность раздобыть дворянский титул для своей горячо любимой дочери. Надо, впрочем, отдать ему справедливость: если бы представился случай сделать ее виконтессой, он скорее всего решил бы, что это чересчур; но Чарльз был только баронет – как раз то, что нужно» [7, с. 242].

В сцене посещения проститутки Сары подробно представлено превращение Чарльза из «пока еще гостя и джентльмена» в «клиента», что сопровождается показательными метаморфозами поведения каждого из персонажей (курсивом нами выделены ключевые слова).

«Она проговорила, глядя в огонь:

– Хотите, я к вам на колени сяду, *сэр*?

– Да... пожалуйста.

Залпом он допил вино. Она встала, плотнее закуталась в пеньюар и весьма непринужденно уселась к нему на колени, обхватив его за шею правой рукой. Пришлось и Чарльзу левой рукой обнять ее за талию; правая же, как ни в чем не бывало, *нелепо продолжала покоиться* на подлокотнике кресла. Какое-то мгновение она придерживала полы пеньюара, потом разжала пальцы и погладила его по щеке. Еще секунда – и она поцеловала его в другую щеку. Глаза их встретились. Она взглянула на его губы – *нерешительно, как будто застенчиво*; но в ее дальнейших действиях *не было и следа застенчивости*.

– Вы интересный мужчина.

– Вы тоже *славная* девушка.

– Вам такие нравятся, как мы?

Он отметил про себя и это «мы», и отсутствие почтительного «сэр» в конце вопроса. Его рука *теснее* обхватила ее талию» [7, с. 306].

Здесь намечается аспект проблемы, который по какой-то причине не попал в поле зрения Бахтина как автора «К философии поступка». Раскрывая онтологию акта-действия, Бахтин ничего не говорит о влиянии прогнозируемого мною будущего на мой совершаемый здесь-и-сейчас поступок, сосредоточиваясь на поступке исключительно как на итоге, результате и завершении.

«Ответственный поступок есть осуществление решения – уже безысходно, непоправимо и невозвратно; поступок – последний *итог*, всесторонний окончательный вывод; поступок стягивает, соотносит и разрешает в едином и единственном и *уже последнем контексте* и смысл и факт, и общее и индивидуальное, и реальное и идеальное, ибо все входит в его ответственную мотивацию; в поступке выход из только возможности *в единственность раз и навсегда*» [6, с. 29].

Между тем, не следует упускать из виду, что большое значение для формирования «последнего контекста» имеет и прогнозируемое мной будущее, т.е. направление, в котором ориентируется мой поступок (как мое личное участие в создании «последнего контекста» для следующего поступка). У Пушкина эта ориентация может принять форму «виртуального сюжета», потенциального развития судеб героев, действительно, по-бахтински, почти или совсем не связанного с нынешней ситуацией – не вытекающего из нее, как следствие из причины, – и, естественно, не задающего и не определяющего направление первого поступка. Например, показательно, что рассуждения о возможных, совершенно равноправных и никак не мотивированных вариантах развития судьбы Ленского (поэтическое совершенствование – помещик с «обыкновенным уделом» – декабрист (в черновой редакции)), появляются в устах автора «Евгения Онегина» уже после гибели Ленского.

В романе Фаулза, в отличие от пушкинского романа, поведение героев во многом определяется тем, как, по каким схемам они моделируют для себя будущее, а выбор схе-

мы нередко зависит от выбранной (навязанной) социальной роли.

Так, почти постоянным свойством Чарльза является стремление моделировать самое ближайшее и отдаленное будущее в зависимости от выбираемой им роли, диктующей будущий ситуативный контекст: «Он уже видел всю сцену: свой вежливый, но весьма умеренный интерес, затем сдержанная, но настойчивая решимость взять на себя любые расходы. Пускай потом Эрнестина дразнит его сколько угодно – он облегчит этим свою совесть» [7, с. 178]. Здесь фактически прописан сценарий не только собственного поведения Чарльза, присутствующей здесь же Сары, но и предвосхищаются реакции Эрнестины, которая в данный момент даже не подозревает об отношениях между ее женихом и Сарой.

Авторский уровень – второй. Воздействие на себя литературы и литературности эксплицирует и сам автор «Любовницы французского лейтенанта», что понятно – не желая быть романистом *исключительно*, не быть романистом *вовсе* (человеком, живущим вне литературы) он не может. Высвобождение его, человека эпохи постмодернизма, от всепроникающего, все обуславливающего воздействия литературных схем, условностей и невольных и не-обходимых реминисценций происходит в соответствии с тем выходом, который для таких случаев и для таких людей подсказывает У. Эко [8, с. 461]: использование литературного приема (образа, сюжетного хода и т.д.) с его обнажением – признанием в неизбежном «плагиате».

В характеристики своих героев Фаулз нередко включает аллюзии на прецедентные образы, но при этом подчеркивает, что здесь – всего лишь ситуативное случайное сходство, но *вовсе* не тождественность либо далеко идущая аналогия. «Разумеется, каждый слуга-кокни по имени Сэм вызывает у нас в памяти бессмертный образ Сэма Уэллера, и наш Сэм вышел, конечно, из той же среды. Однако минуло уже тридцать лет с тех пор, как на мировом литературном небосклоне засверкали “Записки Пиквикского клуба”. Интерес Сэма к лошадям, в сущности, был не глубок. Он скорее напоминал современного рабочего парня, который счи-

тает доскональное знание марок автомобилей признаком своего продвижения по общественной лестнице. Сэм даже знал, кто такой Сэм Уэллер, хотя книги не читал, а только видел одну из ее инсценировок; знал он также, что времена уже не те. Кокни его поколения далеко ушли от прежних, и если он частенько вертелся на конюшне, то лишь с целью показать провинциальным конюхам и трактирной прислуге, что он им не чета» [7, с. 43].

Еще одна форма авторского присутствия в тексте романа – эпиграфы, предваряющие каждую главу и весь роман в целом. Взятые из произведений современных героям романа английских поэтов, эти эпиграфы по сути лишают индивидуальности историю Сары и Чарльза, устанавливая эпизодические параллели между ними и героями цитируемых текстов, то есть делая героев «Любовницы французского лейтенанта» своего рода психологическими (личностными) дублерами созданных столетием раньше литературных персонажей.

Аналогичную функцию «уничтожения» индивидуальной неповторимости истории Сары и Чарльза играют эпиграфы из «Происхождения видов» Ч. Дарвина и работ К. Маркса. Эпиграфами из первого Фаулз как будто бы предлагает взглянуть на историю двух представителей человеческого рода с точки зрения глобального эволюционного процесса – самого грандиозного шоу на земле, по остроумному замечанию Р. Докинза [9]. Да и помещение основных событий романа в Лайм-Риджис (не только родной город для Фаулза, но и один из самых известных в Англии и мире центр палеонтологических открытий), по всей видимости, должно дополнительно акцентировать этот ракурс.

Но именно очевидная несоразмерность сопоставляемых феноменов свидетельствует об авторской иронии. При астрономических и геологических масштабах эволюционных процессов существование каждого отдельного, именно этого данного, конкретного человека, конечно же, оказывается на уровне статистической погрешности. Здесь и совершается отмеченное Бахтиным научное отвлеченно-теоретическое извлечение общезначимого смысла явления

(человека) с отбрасыванием его индивидуальных особенностей. «Для этой смысловой стороны совершенно безразлична индивидуально-историческая сторона: автор, время, условия и нравственное единство его жизни, это общезначимое суждение относится к теоретическому единству соответствующей научной области, и место в этом единстве совершенно исчерпывающе определяет его значимость... Меня действительно мыслящего и ответственного за акт моего мышления нет в теоретически значимом суждении» [6, с. 8]. Но отброшенная (например, эволюционной биологией) за смысловой ненадобностью индивидуально-историческая сторона любви между мужчиной и женщиной обладает внутренней самоценностью, которая несколько не зависит от того очевидного факта (и даже вовсе им не определяется), что любовь между мужчиной и женщиной есть очередная ступень эволюции человеческого рода.

Социологический уровень обобщений в эпитафиях из работ К. Маркса, конечно же, менее масштабен по сравнению с теорией Дарвина, однако и здесь – на социальном уровне – действует отмеченная Бахтиным закономерность. Даже оставив в стороне отмеченную выше несоразмерность сопоставляемых феноменов как проявление авторского иронического подхода, можно указать и на другие формы полемики Фаулза с идеями привлекаемых им мыслителей. Например, цитата из Маркса, взятая Фаулзом в качестве эпитафия ко всему роману, в первоисточнике (статья «К еврейскому вопросу») служит для подтверждения мысли, полностью противоположной идеологическому сюжету «Любовницы французского лейтенанта».

«Абстракцию политического человека Руссо правильно изображает следующим образом: “Тот, кто берет на себя смелость конституировать народ, должен... превратить каждого индивида, который сам по себе есть некое совершенное и изолированное целое, в часть более крупного целого, от которого этот индивид в известном смысле получает свою жизнь и свое бытие... («Общественный договор»).

Всякая эмансипация состоит в том, что она возвращает человеческий мир, человеческие отношения к *самому человеку*.

Политическая эмансипация есть сведение человека, с одной стороны, к члену гражданского общества, к *эгоистическому, независимому* индивиду, с другой – к *гражданину государства*, к юридическому лицу.

Лишь тогда, когда действительный индивидуальный человек воспримет в себя абстрактного гражданина государства и, в качестве индивидуального человека, в своей эмпирической жизни, в своем индивидуальном труде, в своих индивидуальных отношениях станет *родовым существом*; лишь тогда, когда человек познает и организует свои «собственные силы» как *общественные силы* и потому не станет больше отделять от себя общественную силу в виде *политической силы*, – лишь тогда свершится человеческая эмансипация» [10, с. 405-406].

Таким образом, можно предположить, что весь роман написан как опровержение мысли К. Маркса, а эпиграф служит своего рода указанием на предмет фаулзовского переосмысления.

Третий уровень – вовлечение в игру (поиски) читателя романа, который в процессе чтения, *вслед за и вместе с* героем проходит интеллектуально-эмоциональную личностную инициацию.

Инициация Чарльза начинается, когда обнаруживается, что каждое его моделирование жизненных ситуаций, казалось бы обязанных осуществиться (воспроизводя в очередной раз прецедентный образец), не реализуется. Постоянные несовпадения ожиданий и жизни должны были бы подтолкнуть героя к их осмыслению, однако автор как будто специально метафизически «ослепляет» своего героя, заставляя его раз за разом наступать на одни и те же грабли, чтобы на его примере подвести не героя, а уже читателя к этому осмыслению и пониманию истинной причины девиаций, которая состоит в том, что единственно-конкретная жизнь единственно-конкретного человека не воспроизводит (не должна – для того чтобы быть жизнью) никаких предсу-

шествующих образцов, а проживается здесь-и-сейчас в небывалом никогда прежде жизненном контексте.

Для Чарльза понимание этой мысли – непосильная задача, его эмоциональные ощущения практически до конца романа не переходят в логический вывод – да и чего бы стоила такая инициация, если бы она совершалась быстро и безболезненно, и чего бы стоил роман, где глубочайшая метафизическая проблема была бы разрешена на 20 страницах? Занимая позицию Онегина, «проповедующего» Татьяне, Чарльз режиссирует свидания с Сарой, подсознательно (или сознательно) распределяя роли, однако жизнь (Сара? Автор?) корректирует сценарии: «Вам не место было в ее (миссис Поултни. – А.С.) доме. – А где мне место? – Он мысленно одернул себя – осторожнее, осторожнее в выборе слов!» [7, с. 238]. Интерес Сары, состоит, конечно же, не в том, чтобы Чарльз предложил ей кандидатуру другой домохозяйки. Вопрос ее (автора?), безусловно, онтологичен. Его действительный смысл состоит в предложении Чарльзу не только определить бытийственный статус Сары, но и признать саму возможность установления для человека такого статуса. Сара (автор?) провоцирует Чарльза согласиться с тем, в опровержение чего написан весь роман. И хотя в данной ситуации Чарльз, почуяв авторскую ловушку, уходит от прямого ответа и, казалось бы, его колебания говорят в пользу прозрения героя, это далеко не так, что и понятно – выводы должен делать не герой, а проходящий при его посредничестве аналогичную мыслительную инициацию читатель романа.

Чуть позже, после исчезновения Сары, Чарльз достаточно узко определяет сектор возможных поисков – «Сыщики начали с агентств по найму гувернанток;... затем обошли все подряд советы по народному просвещению, ведавшие церковными школами. Сам Чарльз, наняв извозчика, подолгу тщетно колесил по лондонским кварталам, где селились люди бедные, но честные, и жадно вглядывался во всех проходящих молодых женщин. Он был уверен, что Сара обосновалась где-то в Патни, Пенэме, Пентонвилле, и объездил добрый десяток таких кварталов... Вместе с сыщиками

он обошел... посреднические бюро, которые занимались устройством девушек на мелкие канцелярские должности... Однажды утром он проснулся в крайне подавленном настроении. Ужасная догадка, что обстоятельства могли толкнуть Сару на путь проституции... превратилась в уверенность» [7, с. 400-401]. Набор предположительных амплуа для Сары очень определенно демонстрирует, какое место подходило ей с точки зрения Чарльза. Отсюда же его долгие попытки понять, каким образом социальный статус Сары (гувернантка, канцелярская служащая, проститутка) и определяемый им узкий набор моделей поведения могли привести ее в эстетский дом Россетти.

На протяжении романа Сара уводит Чарльза все дальше в созданный им для себя мир условностей, человеческих типов, моделей человеческого поведения для того, чтобы вскрыть изнутри его несостоятельность. Поддакивая Чарльзу, она оговаривает себя, признается в том, что по своей воле «перестала быть жестокой» и отдалась Варгенну (чего в действительности не было), называет себя «Вавилонской блудницей Лайма», потому что таково представление Чарльза о ней, и как будто всячески старается соответствовать его представлениям, но лишь с тем, чтобы привести Чарльза к окончательному разрушению его условного мира.

Типологически Сара родственна Грейс – героине «Догвилля» Ларса фон Триера, которая, точно так же без возражений и сопротивления подлаживается под ужесточающиеся с каждым разом намерения-пожелания-требования жителей городка, «позволяя» им в конце концов предстать в их истинном виде, избавившись от масок всякой человечности, условностей и морали. Только вместо быстрой смертной казни (как у жителей Догвилля) Чарльза ожидает ежедневная обреченность быть свободным человеком, т.е. продолжать свое существование, отказавшись от всех социальных ролей и выпав из всех своих прежних социальных ниш, чему сюжетно активно помогает автор романа, «лишая» Чарльза дядино наследство, «заставляя» подписать «признание вины» для несостоявшегося тестя и т.д. «Мой бедный Чарльз, попытай собственное сердце: ведь ты хотел, не правда ли, ког-

да приехал в этот город, доказать самому себе, что не стал еще пожизненным узником своего будущего. Но избежать этой тюрьмы с помощью одного только решительного поступка так же невозможно, как одолеть одним шагом путь отсюда до Иерусалима. Этот шаг надо совершать ежедневно, мой друг, ежечасно. Ведь молоток и гвозди всегда наготове; они только ждут подходящей минуты. Ты знаешь, перед каким выбором стоишь. Либо ты остаешься в тюрьме, которую твой век именует долгом, честью, самоуважением, и покупаешь этой ценой благополучие и безопасность. Либо ты будешь свободен – и распят. Наградой тебе будут камни и тернии, молчание и ненависть; и города, и люди отвернутся от тебя» [7, с. 355].

Показательно, что данный пассаж, формально обращенный к Чарльзу, адресован вовсе не ему, а читателю романа, который является полноправным участником большого диалога и вовлекается в разрешение поставленных проблем. Обрекая героя на свободу, аналогичным образом Фаулз предоставляет и читателю свободу формально завершить роман только на том ироничном основании, что «законы викторианской прозы не допускают – не допускали – никакой незавершенности и неопределенности; повествование должно иметь четкий конец» [7, с. 398]. Авторская ирония состоит в том, что никакой четкости у конца романа как раз и нет, как нет, собственно и самого конца. Читатель, вынужденный выбирать между тремя предложенными Фаулзом вариантами окончания-завершения романа, оказывается в положении Татьяны Лариной и Чарльза Смитсона, пытающихся уловить логику Евгения Онегина и Сары Вудраф и подобрать для них готовую маску, – попытки, заведомо обреченные на неудачу. Логика романа состоит не в том, чтобы привести читателя к определенному завершению, а в том, чтобы показать жизнь, вольную поворачивать куда угодно в своей свободной дали.

### Список литературы

1. «Для большинства русских читателей характер знакомства американцев с Пушкиным может показаться почти курьезным. Знакомство это носило характер политический и сугубо «местный». Перед Граждан-

- ской войной Севера и Юга (1861-1865 гг.) для американцев типа поэта и аболициониста Джона Гринлифа Уиттьера Пушкин представал не столько русским «национальным поэтом», сколько поэтом африканского происхождения, чьи достижения могли послужить доказательством полноценности его расы... И тема Пушкина-африканца надолго остается доминирующей как в афроамериканских газетах и журналах, так и в американских академических кругах». См.: У.М. Тодд III. Введение // Современное американское пушкиноведение. Сборник статей / Ред. У.М. Тодд III. – СПб.: Академический проект, 1999.
2. Фаулз, Дж. Аристос / Дж. Фаулз – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002.
  3. Бочаров, С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки / С.Г. Бочаров – М.: Наука, 1974.
  4. Актуальность для Пушкина 1830-х годов проблемы жизненного поведения человека в условиях корректирующего воздействия литературных образов и неоднозначность позиции отмечают Д. Бетеа и С. Давыдов. В «Повестях Белкина» «попытка перевести печатное слово (имеется в виду сценарий поведения по определенной литературной модели. – А.С.) в реальную жизнь влечет за собой смертельные последствия для переводчика-буквалиста... Пушкин щадит <некоторых. – А.С.> своих героев, думается нам, за то, что их подлинные характеры намного шире, чем надеваемые ими маски». См.: Бетеа Д., Давыдов С. Угрюмый Купидон: поэтика пародии в «Повестях Белкина» // Современное американское пушкиноведение. Сборник статей / Ред. У.М. Тодд III. – СПб.: Академический проект, 1999.
  5. Смирнов, А.С. Проблема социального бытия публичного человека в «Египетских ночах» А.С. Пушкина / Смирнов А.С. // «До самой сути...» In memoiam: И.В. Егоров : сб. науч. ст. /ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: Т.Е. Автухович (гл. ред.), И.В. Банах, О.Б. Никифорова. – Гродно : ГрГУ, 2014.
  6. Бахтин, М.М. К философии поступка / Бахтин М.М. // Собрание сочинений в семи томах. – Т.1. Философская эстетика 1920-х годов. – М.: «Русские словари», 2003.
  7. Фаулз, Дж. Любовница французского лейтенанта: роман./Пер. с английского М.И. Беккер, И.Б. Комаровой / Дж. Фаулз – СПб.: ООО «Издательский Дом “Кристалл”», 2003.
  8. «Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей «люблю тебя безумно», потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы – прерогатива Лиала. Однако выход есть. Он должен сказать: «По выражению Лиала – люблю тебя безумно». При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирался довести, – то

есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого, натиск всего до-них-сказанного, от которого уже никуда не денешься». См.: Эко У. Имя розы. – М.: Книжная палата, 1989.

9. См. заглавие его книги: «Самое грандиозное шоу на Земле. Доказательства эволюции».
10. Маркс, К., Энгельс, Фр. К еврейскому вопросу / К. Маркс, Фр. Энгельс // Сочинения. Издание второе. – Том 1. – М.: Изд-во политической литературы, 1955.

The article deals the problem of being a person in a social reality in its typological aspects and particular embodiments analysis and presentation A.S. Pushkin and John Fowles in the light of the philosophy of action M.M. Bakhtin. On the basis of comparative analysis concludes that the deep similarities in the understanding of problems in Russian and English writers despite the lack of direct contact between them, analyze ways to address each of the writers.

**Keywords:** J. Fowles, AS Pushkin, MM Bakhtin, the philosophy of action, existentialism, social being, a person.

УДК 821.131.1 (092 У. Эко)

*Р.Г. Житко*

## **ДИАЛЕКТИКА ХРИСТИАНСКИХ И ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ИДЕЙ В РОМАНЕ У. ЭКО «БАУДОЛИНО»**

Статья посвящена изучению взаимодействия и взаимовлияния некоторых христианских и постмодернистских идей в романе У. Эко «Баудолино», исследуются ключевые мировоззренческие проблемы, решаемые в «Баудолино» с позиций христианской религии и философии постмодернизма.

*Ключевые слова:* постмодернизм, христианство, история, хаосмос, хаос, пустота.

Согласно сложившемуся в гуманитарной науке мнению, культурная система второй половины XX – начала XXI вв. характеризуется высокой степенью «хаотизации», утратой единой чёткой системы норм, ценностей и ориентиров. Эпоха постмодерна и искусство постмодернизма декларируют последовательный мировоззренческий релятивизм, деконструируют и перекодируют всю культурную систему. овечества. Так, в философии и искусстве возникает идея об отказе от идеи об истине, а любая из культурных реалий предстаёт предметом своеобразной «умственной игры», где любая истинность неизменно подвергается сомнению. Релятивистская природа со-

временного мировидения проявляется в постмодернистской поэтике в форме категории пустоты, которая символизирует т. наз. «хаосмос» (динамический самоорганизующийся хаос), включающий в себя всё мироздание и разрушающий любую иерархию/систему/структуру человеческой культуры. Однако, данная идея нередко подвергается конструктивной критике; тенденция к «преодолению» постмодернистского хаоса отражена, в частности, в романе широко известного итальянского автора У. Эко «Баудолино».

Размещая действие «Баудолино» в Европе эпохи Высокого Средневековья, У. Эко, тем не менее, отражает в культурной жизни романного мира некоторые тенденции, свойственные нашим дням. Это позволяет достичь эффекта «отдаления» читателя от собственной «мировоззренческой среды», благодаря чему становится возможным взглянуть на ряд особенностей современной культуры со своеобразной «ценностной дистанции». Релятивистскую природу современного (постмодернистского) типа мировоззрения Умберто Эко исследует с помощью следующих приемов:

1) ведение полистилистической наррации от лица главного героя (отсутствие единого стиля = отсутствие общего ценностного стержня = хаосмос = пустота);

2) «отказ от авторства», смешение в тексте романа речи рассказчиков и повествователей, совмещение их точек зрения;

3) стилистическая «игра» автора, использование скрытого стилистического цитирования различных реалий культуры;

4) изображение «параллельных» реальностей (мифы/ложь/грёзы/миражи/галлюцинации): мотив подмены подлинной действительности её субститутами;

5) изображение полиязыковой действительности как форма трансформации мифа о Вавилонской башне (сюжетный эпизод строительства Кесареи / Александрии в Италии силами носителей динамического множества разнообразных диалектов);

6) сатирическое отражение идеи относительности истины: субъективность как фактор, превращающий ложь в действительность, а миф в Истину;

7) акцентирование социального, военного и политического хаоса (разложение феодальной иерархии; непоследовательная политика Ломбардской лиги и коммун Северной Италии и т. д.);

8) изображение децентрированности религиозной (духовной) жизни: сосуществование Папы и Антипапы в конце XII века;

9) трансляция идеи плюральности (в форме мультиверсума, параллельные миры которого разграничены друг с другом пустотой) и полемика с этой идеей (с позиций католического богословия);

10) использование образа единоличного правителя (императора Фридриха Барбароссы) как аллегории «доминирующего начала» в системе плюральных культурных ориентиров (политические взгляды городов Севера Италии): мотив «диалектики Истины и множества правд».

На протяжении большей части повествования мы наблюдаем существование в романе «Баудолино» своеобразного хаотического мира, где ставятся под сомнение многие абсолютные истины, а ценность духовных идеалов предстаёт весьма неоднозначной. Главный герой романа, итальянец Баудолино, в течение долгого времени не замечает ошибочность такого подхода к формированию жизненных ориентиров; более того, герой действует сообразно тому релятивистскому мировоззренческому хаосу, который царит в мире вокруг него. Баудолино в значительной мере склонен выдумывать мифы и легенды, лгать, выдавать правду (или даже неправду) за Истину; иногда герой крайне прагматично обращается со священными сторонами человеческой жизни. Несмотря на то что помыслы и намерения Баудолино обычно чисты, своих целей он порой достигает при помощи не самых честных средств и методов. В беседе со своим собеседником Никитой Хониатом, Баудолино перечисляет уловки и хитрости, к которым ему доводилось прибегать в течение жизни: «Я решил, что если в том моя судьба, бессмысленно стараться стать как

все. Что надо посвятить себя лжи. Как передать, что там сквозило у меня в голове? Я думал: прежде, изобретая, я выдумывал неправды, но они становились правдами. Явил миру святого Баудолина. Сочинил сен-викторскую библиотеку. Пустил Волхвоцарей гулять по свету. Спас родной город, раскормив тощую корову. Если ныне доктора учат в Болонье, это в частности моя заслуга. В Риме поместил те *mirabilia*, которые римлянам до меня и не снились. По вранью Гугона Габальского создал царство, краше которого не бывало. Не говоря уж, что влюбился в призрак, что заставил призрак написать множество писем, которые вовсе не были писаны, однако кружили голову всем читавшим, даже той, кто их не написала... а ведь была не кем-нибудь, императрицей! Но в тот редкий раз, когда я вздумал создать нечто настоящее, вдобавок от женщины, искренней которой было не найти, все сорвалось. Я произвел такое, чему никто бы не поверил, чему никто бы не желал существовать. Так лучше удалиться в мир дивных вымыслов, уж там-то я сам смогу решать, до какой степени эти вымыслы дивны» [1, с. 283]. Баудолино постепенно приходит к осознанию того факта, что ложь фактически стала его единственной сущностью; данный эпизод отражает рефлексию героя и иллюстрирует диалектику его душевных переживаний: «Я говорил себе, что всю предыдущую жизнь потратил на то, чтобы воображать несуществующих чудищ, создания иных миров, они казались мне дивными дивами, в своей непохожести на все свидетельствовывавшими бесконечные возможности Творца. Но потом, когда Творец побудил меня создать то, что создают все остальные люди, я породил не диво, а ужасное уродство. Мой сын был воплощенная ложь природы. Прав был тогда Оттон, десятикратно прав, когда говорил, что я лжец! И я жил как лжец, и мое семя дало ложный плод. Мертвый ложный плод» [1, с. 283].

Это открытие приводит героя к пониманию ошибочности собственной жизненной позиции, а также ошибочности самой идеи релятивизма. Баудолино ощущает вину за следование ложным идеалам (и за нанесенный вследствие этого вред). Герой неожиданно для себя узнаёт, что когда-то стал невольным виновником гибели своего приёмного отца Фри-

дриха Барбароссы; терзания Баудолино, тяготящегося этим и всеми остальными своими грехами, иллюстрирует следующий эпизод романа:

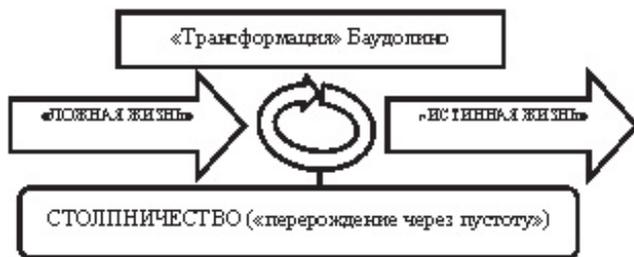
«– Убил своего отца, – продолжал повторять Баудолино, трясясь в горячечном бреде. – Я, сам того не зная, его ненавидел, поскольку воцелил его супруги, своей приемной матери. Я был сперва прелюбодеем, затем отцеубийцей, нося в себе эту проказу, я осквернил своим кровосмесительным семенем чистейшую из девственниц, уверив ее, будто это и есть обещанный ей экстаз. Я и убийца, потому что убил невинного Поэта.

– Он не был невинным, он был в безудержной алкоте. Он попытался убить тебя, ты защитился.

– Я обвинил облыжно его в убийстве, которое совершил сам. Я убил Поэта, чтобы не признаваться, что следовало бы наказать меня. Я прожил целую жизнь во лжи, теперь я желаю смерти, низринуться в ад и терпеть мучения целую вечность...» [1, с. 600-601].

Тем не менее, герой всё же избирает для себя иной путь. «Преображение» Баудолино начинается в тот момент, когда герой, к концу жизни мучимый чувством вины, утомленный собственной несправедливой жизнью и угнетаемый превратностями судьбы, уходит от мира, на некоторое время становясь столпником; некоторые персонажи романа даже считают Баудолино святым или пророком. Герой объясняет мотивы своего решения следующим образом: «Останусь тут. Вот началось мое искушение. Я буду молиться, молчать, уничтожаться в тишине. Попробую достичь одиночества, отрешенного от всякого мнения и воображения, попробую отрешиться от гнева и от желаний, а также от соображений и от мыслей, и разрешить все связи, и возвратиться в совершенную простоту, не видеть больше ничего, кроме славности бесславия» [1, с. 602]. Этот момент означает начало духовного перерождения Баудолино; согласно его собственной рефлексии, в тот период герой испытывал полное духовное опустошение, которое дало ему возможность «умереть» и «возродиться» в новом качестве. Герой осознаёт греховность и несправедливость своей прежней жизни, отказывается от неё; в этот момент «прежний» Баудо-

лино «исчезает», преобразившись в личность, стоящую на более высокой ступени духовного развития.



**Схема 1 – «Перерождение» Баудолино посредством опустошения**

Преображенный Баудолино начинает ощущать потребность исправить множество ошибок, совершённых им в течение долгой жизни; герой вспоминает о многих незавершённых делах, а также делает судьбоносный для себя выбор, отказываясь от мировоззренческого релятивизма в пользу абсолютной Истины, которую герой отправляется искать в самом конце романа, бесследно исчезая из истории (глава «Баудолино больше нет»). Герой повествует о своём перерождении так: «Опустошив и душу, и интеллект, я выйду за пределы царства разума и в темноте осуществлю свой переход путями огня...» [1, с. 602]. Этот метафорический огонь очищает душу Баудолино, а раскаяние в соб-

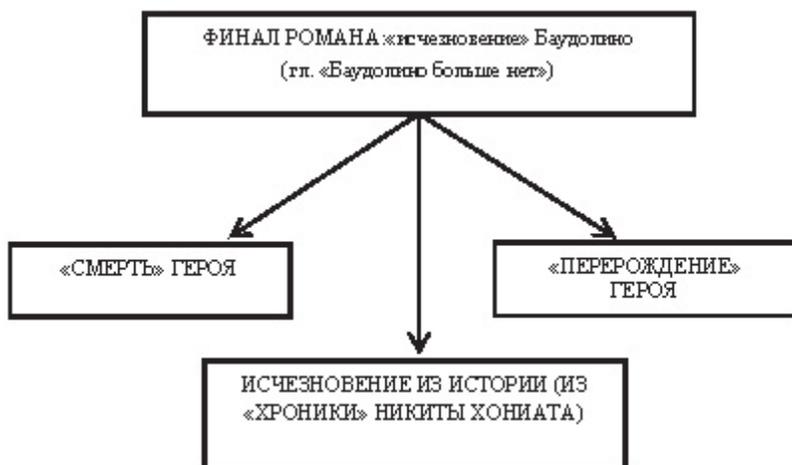


ственной несправедливости помогает герою отыскать путь к спасению своей души.

## Схема 2 – Последствия «трансформации» героя

У романа, таким образом, обнаруживается открытая концовка: уходя из реального (исторического, освоенного, обывденного) мира на поиски сакрального/духовного Царства Пресвитера Иоанна, он исчезает бесследно, и дальнейшая его судьба неизвестна. Более того, Никита Хониат, которому Баудолино поведал историю своей жизни (с тем, чтобы тот сохранил её в целости), решает не включать это повествование в свою «Хронику» (об истории Византии конца XII – начала XIII века) и оставляет «за кадром» все упоминания о Баудолино и его судьбе. Старец Пафнутий убеждает Никиту Хониата принять такое решение следующими словами: «Да, знаю, это неискренне. Но большая История допускает неискренности по мелочам, если это на пользу великой Истине. Ты рассказываешь истинную Историю империи римлян, а не малозначительную историю, что началась в отдаленных болотах, среди дикарских земель и племен. К тому же, хотим ли мы провести в умы будущих читателей такую мысль, что где-то затеряна среди льдов и снегов Братина, называемая также Градаль, а среди жгучей пустыни находится царство Пресвитера? Ведь многие люди потеряют покой и станут отыскивать их днями и ночами, год за годом и век за веком» [1, с. 610-611].

Финальная часть романа, таким образом, может быть интерпретирована в рамках различных герменевтических



установок; совокупность возможных интерпретаций может быть представлена в виде схемы

### **Схема 3 – Варианты интерпретации финальной части романа**

Финал метафизического пути Баудолино, таким образом, обретается в Вечности. Можно заключить также, что под конец жизни Баудолино «преодолеывает» постмодернистский хаосмос, связанный с бесконечной плюральностью смыслов и ценностей, и отправляется к обретению абсолютной Истины, не подверженной никакому искажению. Данное обстоятельство весьма существенно для осмысления общей идейно-эстетической установки романа.

Возвращение к христианскому смирению и благочестию очищает душу Баудолино, благодаря чему герой в финале романа совершает своё последнее путешествие на Восток (что, несомненно, символизирует обретение подлинного света духовности). Важно отметить, что герой твёрд и последователен в своём решении, он не позволяет другим персонажам отговорить его от задуманного странствия. Баудолино действует со всей непоколебимостью истинного религиозного подвижника, и обретаемое им Царство Пресвитера Иоанна олицетворяет своеобразный сакральный итог духовной и нравственной жизни героя.

### **Список литературы**

1. Эко, У. Баудолино / У. Эко; пер. с итал. и послесловие Е. Костюкович – М.: Астрель: CORPUS, 2012 – 624 с.
2. Мамардашвили, М.К., Пятигорский, А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке / М.К. Мамардашвили, А.М. Пятигорский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 224 с.
3. Муштанова, О.Ю. «Баудолино» Умберто Эко как метаисторический роман / О.Ю. Муштанова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 3. – Ч. 1. – С. 152-156.
4. Муштанова, О.Ю. Лингвистическая проблематика и текстуальная стратегия в романе Умберто Эко «Баудолино» / О.Ю. Муштанова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 3. – Ч. 1. – С. 132-136.
5. Толмачев, В.М. Зарубежная литература XX века: пособие для студентов высших учебных заведений / В.М. Толмачев, В.Д. Седель-

- ник, Д.А. Иванов и др., под ред. В.М. Толмачева. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 640 с.
6. Тюленева, Е.М. «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика: дисс. д.ф.н. / Е.М. Тюленева. – Иваново: ЛИСТОС, 2006. – 283 с.
  7. Усманова, А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А.Р. Усманова. – Минск: «Пропилеи», 2000. – 200 с.
  8. Затонский, Д. Художественные ориентиры XX века [Электронный ресурс] // Д. Затонский, 2012 – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/zaton/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/zaton/index.php). – Дата доступа: 02.12.2014.
  9. Саенко, Н. Онтологическая поэтика пустоты [Электронный ресурс] // Н. Саенко, 2013 – Режим доступа: [http://oobox.ru/gumanitarnye\\_nauki/1342484/ontologicheskaya\\_poetika\\_pustoty.html](http://oobox.ru/gumanitarnye_nauki/1342484/ontologicheskaya_poetika_pustoty.html). – Дата доступа: 17.02.2015.

This article examines the characteristics of the interaction of some Christian and post-modern ideas in Umberto Eco's novel «Baudolino». For this purpose, the article studies the features of a fundamental difference in the understanding of key philosophical problems of the «Baudolino» solved from the standpoint of the Christian religion and philosophy of postmodernism.

**Keywords:** Postmodernism, Christianity, history, haosmos, chaos, emptiness.

## Содержание

<i>Т. Е. Автухович</i> СЛОВО О СЛОВЕ И ЕГО СЛУЖИТЕЛЯХ.....	3
<b>ТАИНСТВЕННАЯ СИЛА СЛОВА.....</b>	<b>7</b>
<i>О.Б. Никифорова</i> ПАТАЕМНАЯ СИЛА СЛОВА (З ТВОРЧАГА ДОСВЕДУ ЯНКІ БРЫЛЯ).....	8
<i>Т. Е. Автухович</i> «ПОЭЗИЯ КАК ФОРМА СОПРОТИВЛЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ».....	24
<i>Е.В. Локтевич</i> ОБРАЗ АВТОРА КАК ЖЕРТВА ЦЕНЗУРЫ: ФЕНОМЕН ИДЕЙНО-СУБЪЕКТНОЙ ПОГРАНИЧНОСТИ В ЛИРИКЕ А. ГАРУНА.....	41
<i>М.В. Барсегян</i> ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В РОМАНАХ В. НАБЕКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА» И «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ».....	59
<i>Т.Г. Симонова</i> МЕМУАРНЫЕ ЭССЕ А. ВОЗНЕСЕНСКОГО «НА ВИРТУАЛЬНОМ ВЕТРУ»: СЛОВО О КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА.....	69

*О.А. Иоскевич*  
ФИЛОСОФИЯ СЛОВА В ПОВЕСТИ  
А. КОРОЛЕВА «ГОЛОВА ГОГОЛЯ» ..... 83

*Е.Ч. Богдевич*  
ОБРАЗ ЧИТАТЕЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА  
XX-XXI ВЕКОВ ..... 93

**СЛОВО В ПРОСТРАНСТВЕ КОММУНИКАЦИИ ..... 105**

*И.В. Банах*  
ЕВГЕНИЙ ГРИШКОВЕЦ КАК АНТИДЕПРЕССАНТ:  
К ПРОБЛЕМЕ КОММУНИКАТИВНЫХ СТРАТЕГИЙ В  
СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ ..... 106

*А.В. Зезюлевич*  
«СИЛА БЕССЛОВЕСНОСТИ»:  
СЮЖЕТ О КРЫСОЛОВЕ В ДИСКУРСЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И  
МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ ..... 128

*А.А. Булгакова*  
ПОЛИДИСКУРСИВНОСТЬ КАК СМЫСЛОВОЙ  
КОД РОМАНА Ф. БЕГБЕДЕРА «99 ФРАНКОВ» ..... 140

*О.А. Гриневич*  
УСАДЕБНЫЙ МИФ В ПРОСТРАНСТВЕ ПАМЯТИ ..... 155

*О.С. Агапонова*  
«ТРИ ШИПОВНИКА» ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ: О  
КОММУНИКАТИВНОМ ПОТЕНЦИАЛЕ ОБРАЗА ..... 165

*Е.В. Гулевич*  
ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ПЕРЕВОДЧИКА В  
ПОЛИКУЛЬТУРНОМ ДИАЛОГЕ ЛИТЕРАТУР ..... 174

*Л. В. Камлюк-Ярошенко*  
ЧТЕНИЕ КАК РОМАН С ТЕКСТОМ:  
КОММУНИКАТИВНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЕ  
ОСНОВЫ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ РЕЦЕПЦИИ ..... 185

**СЛОВО И СМЫСЛ ..... 203**

*И.Б. Кравчук*  
ОБРАЗ ЕКАТЕРИНЫ II И КОНТЕКСТ  
ПОЛИТИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ В ПАНЕГИРИКЕ  
МИХАИЛА КОРИЦКОГО (1780 Г.) ..... 204

<i>Т.В. Божко</i> ПАНЕГИРИК В ПОВСЕДНЕВНОЙ РИТОРИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУСИ XVII ВЕКА.....	218
<i>М.М. Иоскевич</i> ЖИЗНЬ КАК ЦЕННОСТЬ В СМЕНЕ ПОВСЕДНЕВНОСТЕЙ.....	229
<i>А.В. Бабук</i> ЦЕННОСТНАЯ ПАРАДИГМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АНТРОПОЛОГИИ ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО.....	244
<i>С.С. Мордечко</i> КРАСКИ И ЗВУКИ В ПРОЗЕ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА 1920-Х ГОДОВ.....	259
<i>А.С. Смирнов</i> «ДАЛЬ СВОБОДНОГО РОМАНА» ДЖ. ФАУЛЗА «ЛЮБОВНИЦА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА».....	268
<i>Р.Г. Житко</i> ДИАЛЕКТИКА ХРИСТИАНСКИХ И ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ИДЕЙ В РОМАНЕ У. ЭКО «БАУДОЛИНО».....	288

Научное издание

# МИР В СЛОВЕ. СЛОВО В МИРЕ

*Сборник научных статей*

Ответственный за выпуск: *Т.Е. Автухович*  
Компьютерная верстка: *Е.Ч. Богдевич, А.А.Рыжий*  
Дизайн обложки: *И.В. Банах*

*В оформлении обложки использована фотография студии Макса Гаспарини (Max Gasparini), <https://it-it.facebook.com/pages/max-gasparini-page/145025415595056>*

Подписано в печать  
Формат 60x84/16.  
Печать Ризо. Бумага офсетная  
Ус.печ.лист. 17,4 Ус.изд.лист. 11,8  
Тираж 100 экз. Заказ 64/30

Издатель и полиграфическое исполнение

Общество с ограниченной ответственностью «ЮрСаПринт»  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/388 от 01.07.2014.  
ул. Карла Маркса, 11, 230015, г. Гродно  
+375 152 77 18 20  
+375 295 87 84 11