

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»

АНТРОПОЛОГИЯ ВРЕМЕНИ

Сборник научных статей

В 2 частях
Часть 1

Гродно
ГрГУ им. Я. Купалы
2017

УДК 82
ББК 83.3
А72

Рекомендовано Советом филологического факультета ГрГУ им. Я. Купалы

Редакционная коллегия:

Т. Е. Автухович, доктор филологических наук (гл. ред.);
В. Суна, доктор филологических наук;
И. А. Каргашин, доктор филологических наук;
Ю. Б. Орлицкий, доктор филологических наук;
И. И. Плеханова, доктор филологических наук;
И. С. Скоропанова, доктор филологических наук;
Г. П. Тваранович, доктор филологических наук;
В. И. Тюпа, доктор филологических наук

Рецензенты:

Жук И. В., доктор филологических наук, профессор кафедры белорусской литературы ГрГУ им. Я. Купалы;
Тыршышкина Е. В., доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета

При оформлении обложки использована репродукция картины Сальвадора Дали «Мягкие часы в момент первого взрыва»
(Режим доступа: <http://www.dalipaintings.com/melting-watch.jsp>)

А72 **Антропология** времени : сб. науч. ст. В 2 ч. Ч. 1 / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: Т. Е. Автухович (гл. ред.) [и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2017. – 306 с.

ISBN 978-985-582-080-3 (ч. 1)
ISBN 978-985-582-055-1

Представлены статьи, посвящённые многоаспектной проблематике антропологии времени. Организующим звеном сборника стала междисциплинарная проблема восприятия и про(пере)живания времени в единстве и соотносённости категорий *время – человек – культура – мышление – язык – коммуникация*. Учёные-литературоведы из разных стран (Беларусь, Россия, Украина, Польша, Венгрия) используют для анализа тексты русских и зарубежных авторов, в результате чего формируется исчерпывающий взгляд на проблемы, касающиеся антропологии времени. Адресуется всем интересующимся актуальными проблемами современной литературоведческой науки.

УДК 82
ББК 83.3

ISBN 978-985-582-080-3 (ч. 1)
ISBN 978-985-582-055-1

© Учреждение образования
«Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы», 2017

ВРЕМЯ КАК ОБЪЕКТ РЕФЛЕКСИИ



УДК 930.271

А. Г. Авдеев (Москва, Россия)

ОБРАЗ СМЕРТИ В ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ XIV–XV вв. И РОЖДЕНИЕ ПОМИНАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ В МОСКОВСКОЙ РУСИ

Ни одна эпоха не навязывает человеку мысль о смерти с такой настойчивостью, как XV столетие.

Й. Хёйзинга

Рассматривается вопрос о переосмыслении образа смерти в европейской христианской культуре XIV–XV вв. В католическом мире это явление связано с появлением изображений *danse macabre* и *cadaver* или *transi tombs*. Им современен покаянный стих «Зрю тя, гробе», распространившийся в поствизантийских рукописях со второй половины XV в. В конце XV в. идея *danse macabre* дошла до Руси, пав на ожидания «конца времён», а с 70-х гг. в рукописях появляется перевод стиха «Зрю тя, гробе». Благодаря прп. Иосифу Волоцкому в русских монастырях установилась новая поминальная практика, связанная с записью имени умершего в синодики и кормовые книги, что отражало заботу о посмертной участи души. Широкое распространение подписных надгробий в конце XV в. – начале XVI в. совпадает с этой практикой. Русское белокаменное надгробие, однотипное по декоративному оформлению, с унифицированным формуляром, стало аналогией изображениям *transi tombs* и *danse macabre*: подобно им, оно заключало в себе идею равенства всех перед Смертью, но в ещё большей степени отражало настроения покаянного стиха «Зрю тя, гробе».

Ключевые слова: Московская Русь, образ смерти, *transi tombs*, *danse macabre*, синодик, прп. Иосиф Волоцкий, белокаменное надгробие, поминальная практика

Иногда, исследуя перемены в обществе, литературном творчестве или новые явления культуры, мы забываем о тесной взаимосвязи этих явлений и о том, что они могут нести за собой смену цивилизационных парадигм. Таким глобальным процессом в XIV–XV вв. стало переосмысление образа смерти в католическом и православном мире, изменившее общественное сознание и отразившееся в важнейших отраслях культурной повседневности.

Для Руси эта эпоха была ожиданием «конца времён», усилившимся после падения Константинополя. Однако последняя четверть XV – начало XVI в. стали здесь временем поистине тектонических сдвигов во всех отраслях жизни¹. Одним из главнейших явлений этой эпохи стало формирование новой поминальной культуры, неизвестной до этого времени. Ведущая роль здесь принадлежит прп. Иосифу Волоцкому [52, s. 164–165]. Око-

¹ Кратко, но ёмко этот период охарактеризовал А. И. Алексеев [5, с. 7–8].

ло 1479 г. он составил один из важнейших памятников, легший в основу долгосрочного монастырского поминовения умерших, – первую редакцию Русского Синодика. Позднее появилась его вторая редакция, включившая «трёхсловное» предисловие [18, с. 21–41]. А. И. Алексеев не связывает её с прп. Иосифом и даёт более широкую дату её создания – «не ранее первой половины XV в. и не позднее 70–80-х гг. того же столетия» [5, с. 141].



Иллюстрация 1 – Около 1490 г. Словакия. Храстовле. Церковь Святой Троицы. Фрагмент фрески с изображением *danse macabre*

Новая поминальная культура родилась на фоне переосмысления образа Смерти в общехристианском масштабе. «Золотая пора» Средневековья, пришедшаяся на XIII в., создала на Западе ощущение «побеждённой смерти» (1 Кор. 15: 54), её отдалённости от естества человеческой жизни безмятежной кончиной, открывающей райские врата [49, р. 81–82; см. также: 14, с. 23]. После опустошительной эпидемии чумы 1348–1350 гг. в Германии появились изображения *danse macabre*, на которых представители всех сословий вовлечены в пляску всемогущей Смертью-скелетом с песочными часами в одной руке и косой – в другой [29, с. 244–247; 42, с. 149–163]. К середине XV в. они распространились по всему католическому миру (ил. 1). Ф. Хуземан связывает это с открытием «смерти-в-себе» – представления о том, что каждый носит в себе собственную смерть-скелет [43, с. 60], а Б. В. Мириманов – с индивидуализацией смерти [31, с. 90]. Однако *индивидуальный* образ смерти связан с надгробиями, появившимися в самом конце XIV в. в Северной Европе. Это так называемые *cadaver* или *transi tombs*, на которых вырезалось полноростовое изображение умер-

шего в виде полуразложившегося трупа, поедаемого червями и жабами, либо – скелета, обтянутого остатками сгнившей кожи (ил. 2). В XV–XVI вв. они распространились в Италии, Англии, Франции и Германии, став частью западноевропейской традиции, внушавшей живым идею о неотвратимости Смерти [48].



Иллюстрация 2 – Франция. Авиньон. Надгробие кардинала Жана де ла Гранже († 1402). Musée du Petit Palais. Inv. № 28 A. Мрамор

В конце XV в. идея *danse macabre* дошла до Руси в опосредованном виде, пав на благодатную почву ожидания «конца времён». Не ранее 1494 г. печатник из Любека Бартоломей Готан привёз в Новгород изданный в его типографии стихотворный диалог Жизни и Смерти, видимо, сопровождавшийся изображением *danse macabre*. Это произведение было переведено в кружке св. архиепископа Новгородского Геннадия под названием «Двоесловие живота и смерти, сиречь стязанию животу со смертию» [35, с. 12–18]. Умонастроениям эпохи отвечала проводившаяся в этом диалоге идея о равенстве всех перед Смертью, соединённая (что особо подчёркивала Р. П. Дмитриева) с оптимистическим выводом: «О коли живот свободен, где съвесть чиста, где без страхования смерть ждетя с сладостию, и приемлетя с радостию» [35, с. 16–17, 142].

Этим изображениям современен покаянный стих «Зрю тя, гробе», распространившийся в поствизантийских рукописях со второй половины XV в. и в эпитафиях на Афоне [50, р. 133. № 400]. Иллюстрирующие его иконы и фрески не типичны для византийского искусства: на них изображается лежащий в гробу скелет, над которым склонился прп. Сисой, в ужасе восклицаящий:

«Ὁρῶν σε τάφε δειλειῶ σου τὴν θέαν | καὶ καρδιοστάλακτον
δάκρυον χέω | χρέος τὸ κοινόφλητον εἰς νοῦν λαμβάνω | πῶς γὰρ
μέλλω διελθεῖν πέρας τοιοῦτον | αἰ! αἰ! Θάνατε τίς δύναται φυγεῖν σε»
(Зрю тя, гробе, и ужасаюся видения твоего, сердечную каплющую слезу
проливаю, долг общедателный во ум принимаю, како убо преиду конец?
увы! увы! смерть, кто может избежать тебя?) [21, с. 184–185] (ил. 3). Отчасти
этот сюжет близок изображениям на *transi tombs*, но не как образ замо-
гильной участи отдельного человека, а *обобщённый* символ Смерти, свя-
занный с темой Рая, утраченного из-за грехопадения прародителей и воз-
вращённого искупительной жертвой Христа.



**Иллюстрация 3 – 1566 г. Георгиос Франкос. Св. Сисой над гробом
Александра Македонского. Фреска. Греция. Метеора.
Кафоликон монастыря св. Варлаама**

Древнейшие на Руси рукописные списки этого произведения, до-
полненные новыми стихами, датируются началом 70-х гг. XV в.¹ Однако
в иконопись конца XV в. вошёл нейтральный образ Смерти-скелета в
виде без-оружного всадника Апокалипсиса на бледном коне [7, с. 197].
Иконы, иллюстрирующие стих «Зрю тя, гробе», появляются позднее, в

¹ Один из наиболее ранних списков, где авторство стиха приписано св. патриарху
Константинопольскому Герману, датируется 1473/74 г. См.: [25, с. 229; также: 34,
с. 235; 38, с. 281].

40-е гг. XVI в. [21, с. 189–190]. Показательна роспись пономарской двери из Лещёвской вол. Кадниковского уезда (ил. 4). В верхнем клейме здесь изображено Лоно Авраамово – восседающие в Раю праотцы Авраам, Исаак и Иаков с душами праведников в руках, в среднем – грехопадение Адама и Евы и изгнание их из Рая. В нижнем показан скелет в гробу (распавшаяся «персть»), над которым склонились рыдающие монахи. Между ними находится надпись:



Иллюстрация 4 а – Рубеж XVI–XVII вв. Лещёвская волость Кадниковского уезда Вологодской губернии. Роспись пономарской двери. Общий вид

Так присущая Киевской Руси оптимистичная формула спасения каждого, ибо его имя записано «на небесах» с рождением Московской Руси закончилась приходом образа всемогущей Смерти «с кривою косою» [35, с. 142; также: 5, с. 51–55; 46, с. 26]. Эти взгляды, отразившие открытие индивидуальной «смерти-скелета», были связаны не с гуманистическими настроениями, как в Западной Европе, но с традиционным для Византии и Руси представлением о памяти смертной, шире – с ожиданием Страшного суда [1, с. 69–74]. Прямо или косвенно на них повлияла борьба с ересью жидовствующих, отрицавших спасительность заупокойных молитв, Страшный Суд и воскресение из мертвых [18, с. 22–23; 27, с. 14; 52, s. 157–158].

На фоне этих перемен русские подвижники дали три взаимоисключающих ответа о судьбе «смерти-скелета». Под влиянием эсхатологических настроений основатели северных монастырей призывали к посмертному поруганию своего тела [20, с. 85–96]. Так, прпп. Димитрий Прилуцкий († 1392) и Григорий Пельшемский († 1441) потребовали после смерти бросить их тела «въ влатч опраніе нога» [23, с. 86; 22, с. 171]. Прп. Нил Сорский († ок. 1508) завещал бросить его «тѣло <...> в пустыни, да изъядят е звѣріе и птица, понеже съгрѣшило естъ къ Богу много и недостойно естъ погребеніа. Аще ли сиче не сътворите, и вы, ископавше ровъ на мѣстѣ, идѣже живем, съ всяким бесчестіемъ погребите мя. Бойте же ся слова, иже Великій Арсеній завѣща своимъ учеником, глаголя: “На Судѣ стану с вами, аще кому дадите тѣло мое”» [36, с. 280, 410]. Подвижник исходил как из *личного* аскетического

опыта, так и из единичных прецедентов в истории Русской Церкви. Так, митрополит Киевский Константин I († 1159) завещал предать свой труп «псам на расхытенье» [28, стб. 349; см.: 15, с. 43–71; 30, с. 115–116]. Хотя это желание воспринималась как крайность, подвижник предпочёл памяти о «персти» регулярное поминовение.



Иллюстрация 4 б – Рубеж XVI–XVII вв. Лещёвская волость Кадниковского уезда Вологодской губернии. Роспись пономарской двери. Нижнее клеймо

Архиепископ Новгородский Геннадий, возмущённый ликвидацией старых некрополей в Кремле в 1490 г. и переносом покоившихся на них останков на кладбище при подворье епископов Ростовских в подмосковном селе Дорогомилове, написал митрополиту Геронтию: «ино кости выносили, а телеса ведь тут остались, в персть разошлись <...> Писана, что будет воскресение мертвых, не велено их с места двигати <...> А что вынесши церкви, да и гробы мертвых, да на том месте сад посадити, а то какова нечесть учинена? От Бога грех, а от людей сором» [26, с. 237]. Таким образом, свт. Геннадий, видимо, был первым русским иерархом, кто обосновал *общую* участь «распавшейся персти», связанную с *неприкосновенностью* погребения и его *единством* с захоронением. Его мнение было более понятно, но осталось частной точкой зрения.

С мнением свт. Геннадия соотносится «Сказание об обретении мощей Иоанна, архиепископа Новгородского» [19, с. 162], связавшее установ-

ку особых «знаков» при могилах в Софии Новгородской в 1471 г. с необходимостью напомнить живущим о делах Господа вплоть до Страшного Суда, подтвердив это евангельским изречением «Аще убо вы умолчите дела Божия, то камень возопиет» (ср.: Лк. 19: 40). Так, видимо, впервые на Руси появилось понимание необходимости точной фиксации времени, принадлежности и места погребения конкретного человека.

Видимо, эта идея была близка прп. Иосифу Волоцкому, в отличие от своих современников заботившемуся не о судьбе распавшейся «персти», но о посмертной участи души. В открывавших вторую редакцию Синодика предисловиях утверждалась необходимость поминовения умерших, а совершённые ими при жизни грехи – впервые на Руси – делились на прощаемые и не прощаемые [39, с. 6; 18, с. 21–41]. К последним относились богоотступничество и ересь, остальные могли быть по милости Божией прощены – при условии постоянных поминальных молитв. Составной частью Синодика стала «Молитва о всех православных христианах» – изложение молитвы св. Кирилла Александрийского о поминовении всех покинувших земную юдоль.

Так в Иосифо-Волоколамском монастыре установилась новая поминальная практика, связанная с записью имени умершего в синодики-помянники и кормовые книги [18, с. 13–14]¹, хотя в эпиграфических памятниках следы её существования видны в копии вкладной грамоты, вырезанной на намогильном кресте Стефана Бородатого (1458) [32, с. 93–94. № 100. Табл. 66]. Повсеместно распространившись в Московской Руси поминальная практика, по мнению Л. Штайндорфа, стала гарантией спасения души [52, с. 156, 187; 27, с. 14]. Длительность поминовения, количество и размеры выдаваемых кормов зависели от размера вклада: различались повседневное поминовение на литургии «в век» или «на урочные лета», а также кормовое (годовое) на литургии в одну из суббот годовичного круга. Последнее было новым в поминальной практике Русской Церкви.

Вкладчик получал право быть похороненным на территории монастыря или в монастырском храме, что вело к развитию родовых участков захоронений. Широкое распространение подписных надгробий в конце XV в. – начале XVI в. совпадает с регулярной записью имён в поминальные списки и складыванием зависимости между размером вклада и «литургическим вознаграждением» [46, с. 25; ср.: 53, р. 485; 41, с. 109]. Так новая поминальная культура изменила облик монастырских некрополей. Теперь здесь находили упокоение вкладчики и подвизавшиеся в обители иноки. Думается, что формирование трёхсловного Синодика в Иосифо-Волоколамском монастыре, ставшем в то же время одним из центров распространения старорусского подписного надгробия, вряд ли случайно, как не случайно то, что подавляющее большинство ранних подписных надгробий на Руси обнаружено на монастырских некрополях.

¹ Литература об организации поминовения умерших в русских монастырях достаточно обширна. Из работ последних лет см.: [44, с. 46–67; 45, с. 65–78] и др.

Порядок поминовения отражался в кормовых книгах, где фиксировались размеры поминальных кормов на год в календарном порядке, давались богослужебные указания, а также ссылки на месторасположение могил поминаемых – нередко с указанием на «подписи» на надгробиях и степень их сохранности. Приведу пример из Кормовой книги Иосифо-Волоколамского монастыря конца 80-х гг. XVI в.: «А гроб Дмитрея протопopa у церковных дверей у прежних налеве на углу старого придела, и дцка на нем высока и подписана <...> по Иване Яропкине да по жене его иноке Марие <...> А гробы их здесь за церковью за старым приделом, и цки заросли» [51, с. 305]. Весьма выразительный пример можно привести из Кормовой книги Кирилло-Белозерского монастыря: «лежить младенец Ирина у большой церкви въ паперти, на лѣвой сторонѣ <...> камень на ней не подписанъ, невеликъ, для признака» [37, с. 76].

В конце XV в. возникают церковные приходы – внесловные неадминистративные территориально-религиозные общности, сменившие характерные для более раннего времени «покаянные семьи» – группы людей, исповедующихся и причащающихся у выбранного ими иерея [6, с. 31; 9, с. 36–43; 10, с. 253–255; 40, с. 235–236]. Термин «приход» впервые зафиксирован в указной грамоте 1485 г., выданной рязанским князем Иваном Васильевичем Третним Большим церкви св. Иоанна Златоуста в Переславле Рязанском [16, с. 302].

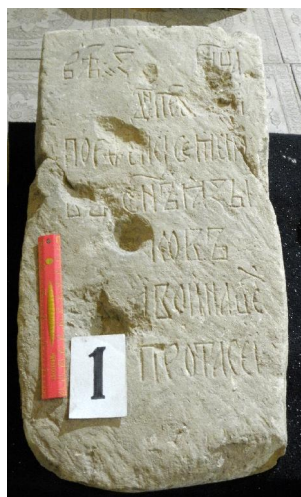


Иллюстрация 5 – Между 1 сентября 1492 г. и 31 августа 1500 г. Иосифо-Волоколамский монастырь. Белокаменная надгробная плита

Вопрос состоит в том, можно ли считать кладбища при городских и сельских храмах, сложившиеся до последней четверти XV в., приходскими, когда в языке появился термин «приход» и – одновременно – возникла потребность в индивидуальном надгробном памятнике, включённом в контекст церковной (resp. поминальной) культуры [ср.: 11, с. 138]. Л. Штайндорф подчёркивал, что этому способствовало распространение поминальной практики в приходских храмах, которая, в свою очередь, стала частью народной религиозности [53, р. 496]. Появление прихода и, соответственно, приходского некрополя в ряде случаев подтверждается археологически. Так, результаты раскопок у церкви Алексея-человека Божия в Твери показывают, что приходский некрополь здесь начал формироваться в конце XV в. и перекрыл культурные напластования более раннего времени, связанные с городской планировкой [33, с. 262–270]. Таким образом, распространение подписных надгроб-

бий синхронно становлению приходов и приходской жизни в Московской Руси. Храм и некрополь, живые и умершие члены прихода стали единым целым, а объединяющим их стержнем, стали процесс богослужения и поминальная практика [ср.: 12, с. 175].

Данным переменам синхронно сокращение числа поминальных граффити в древнерусских храмах. Ю. А. Артамонов и И. В. Зайцев связывают это с ужесточением канонического запрета на начертание надписей в церквях и датируют этот процесс второй половиной XIII – началом XIV в. [8, с. 304]. Однако в XIV ст. численность поминальных граффити даже возросла, они «дожили» до следующего столетия – и, вероятно, их исчезновение синхронно появлению регулярной практики поминовения умерших и записи их имён в синодики и распространения подписных надгробий [4, с. 47–52].

Синодики придали новый смысл поминальной практике. Так, прп. Кассиан Угличский († 1504) в предсмертном поучении призывал братию: «сенаники читите, то во сть книги животныз, пишетъ во аще поминаетъ мершызы, то и самъ помзновенъ едетъ» [24, с. 128], ассоциируя их с упоминаемой в Апокалипсисе «Книгой Жизни», куда впишут имена праведников (Апок. 20: 12–15). Тот же образ создавало и белокаменное подписное надгробие. Оно сопрягало материальные свойства камня с такими нематериальными качествами, как незыблемость, устойчивость, вневременность, что исходило из Нового Завета, где христиане – «живые камни» – уподоблялись Господу, «камню живому, человеками отверженному» [2 Пет. 2: 4–5; ср.: 11, с. 149; 47, с. 64]. Его форма и декоративное оформление дали *нейтральный* образ смерти тела, скрытого узорной белокаменной плитой-антропоморфом, единой с основополагающими для иконописи обратной перспективой и смешением понятий «цвет» и «свет». Л. А. Беляев справедливо полагает, что намогильная плита могла восприниматься как не подверженная разрушению «белая страница», куда вписывалось имя человека и дата его *представления* – *персональный* образ жизни вечной [13, с. 31–32] (ил. 5). В целом это отражало представление о «смерти-для-себя», то есть брэнного тела, и подчёркивало бессмертие души [2, с. 202–215]. Вместе с тем, белокаменное надгробие, однотипное по декоративному оформлению, с унифицированным формуляром, стало своеобразной аналогией распространившимся на Западе *transi tombs* и *dance macabre*: подобно им, оно заключало в себе идею равенства всех перед Смертью, но в ещё большей степени отражало настроения покаянного стиха «Зрю тя, гробе».

Список литературы

1. Авдеев, А. Г. Древнерусские эпитафии как исторический источник / А. Г. Авдеев // Преподавание истории и обществознания в школе. – 2002. – № 8. – С. 69–74.
2. Авдеев, А. Г. К вопросу об иерусалимской символике древнерусских погребальных памятников / А. Г. Авдеев // ВЭ. Вып. I. – М., 2006. – С. 202–215.

3. Авдеев, А. Г. К вопросу об обстоятельствах появления старорусских подписных надгробий / А. Г. Авдеев // Преподобный Иосиф Волоцкий и его обитель : материалы науч.-практ. конф., посвящ. 500-летию открытия для поклонения святым мощам преподобного Иосифа Волоцкого и 10-летию кончины митрополита Волоколамского и Юрьевского Питирима. Вып. III. – М. : Лето, 2015. – С. 381–394.
4. Авдеев, А. Г. Путь формулы «преставился раб Божий»: от поминальных граффити до эпитафий / А. Г. Авдеев // Гістарычна-археалагічны зборнік. Вып. 30. – Минск : Інстытут гісторыі НАН Беларусі, 2015. – С. 47–52.
5. Алексеев, А. И. Под знаком конца времён. Очерки русской религиозности конца XIV – начала XVI в. / А. И. Алексеев. – СПб. : Алетейя, 2002. – 352 с.
6. Алексеев, А. И. К изучению ереси стригильников / А. И. Алексеев // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2004. – № 4 (18). – С. 22–34.
7. Антонов, Д. А. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа / Д. А. Антонов, М. Р. Майзульс. – М. : Индрик, 2011. – 384 с., илл.
8. Артамонов, Ю. А. Три древнерусских надписи из храма св. Софии в Константинополе / Ю. А. Артамонов, В. И. Зайцев // ВЭ. Вып. III. – М., 2009. – С. 300–321.
9. Баловнев, Д. А. Низший церковный округ в терминологии XIV–XV вв. / Д. А. Баловнев // Церковь в истории России. Вып. 2 / отв. ред. Я. Н. Щапов. – М. : ИРИ РАН, 1998. – С. 36–43.
10. Баловнев, Д. А. Приходское духовенство в Древней Руси X–XV вв. / Д. А. Баловнев // ПЭ. – М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000. – С. 253–255.
11. Беляев, Л. А. Иерусалимские мотивы в надгробиях средневековой Москвы / Л. А. Беляев // Иерусалим в русской культуре / сост. и отв. ред. А. Л. Баталов и А. М. Лидов. – М. : Центр восточнославянской культуры, 1994. – С. 148–153.
12. Беляев, Л. А. Русское средневековое надгробие. Белокаменные плиты Москвы и Северо-Восточной Руси XIII–XVII вв. / Л. А. Беляев. – М. : Модус Граффити, 1996. – 563 с., илл.
13. Беляев, Л. А. Археолог на кладбище / Л. А. Беляев // Московское наследие. – 2015. – № 3 (39) : Московский некрополь: от кургана до Мавзолея. – С. 28–35.
14. Бродель, Ф. Очерки истории / Ф. Бродель ; пер. с фр. Э. Орловой. – М. : Академический проект ; Альма Матер, 2015. – 223 с. – (Исторические технологии).
15. Виноградов, А. Ю. «Завещание» митрополита Константина и канон «на исход души» / А. Ю. Виноградов, М. С. Желтов // *Slovéne = Словѣне. International Journal of Slavic Studies.* – 2014. – № 1. – Т. III. – С. 43–71.
16. Грамоты XIV–XVI вв. из копийной книги Рязанского архиерейского дома / подг. Б. Н. Морозов // АЕ за 1987 г. – М. : Наука, 1988. – С. 298–308.
17. Дергачёва, И. В. Посмертная судьба и «иной мир» в древнерусской книжности / И. В. Дергачёва. – М. : Кругъ, 2004. – 352 с., илл. – (Памятники древнерусской книжности IX–XVII вв.: исследования и публикации).
18. Дергачёва, И. В. Древнерусский Синодик. Исследования и тексты / И. В. Дергачёва. – М. : Кругъ, 2011 – 404 с., ил. – (Памятники древнерусской мысли. Исследования и тексты. Вып. VI).
19. Дмитриев, Л. А. Житийные повести Русского Севера как памятники литературы XIII–XVII вв. Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний / Л. А. Дмитриев. – Л. : Наука, 1973. – 303 с.
20. Донской, Г. Г. К вопросу о бытовании в средневековой Руси монашеской практики посмертного «поругания тела» / Г. Г. Донской // Вестник Университета Дмитрия Пожарского. – 2015. – № 1 (2) : Византия и Русь. – С. 85–96.
21. Дьяченко, О. А. Иллюстрация стиха «Зрю тя, гробе» в поствизантийском и русском искусстве / О. А. Дьяченко // Труды ЦМиАР. Т. VI : Греческие иконы и стенописи XII–XVI вв. – М. : ЦМиАР, 2013. – С. 180–202.
22. Житие Григория Пельшемского // Жития Дмитрия Прилуцкого, Дионисия Глушицкого и Григория Пельшемского. Тексты и словоуказатель / под ред. А. С. Герда. –

СПб. : Изд-во СПбГУ, 2006. – С. 147–180. – (Памятники русской агиографической литературы).

23. Житие Дмитрия Прилуцкого // Жития Дмитрия Прилуцкого, Дионисия Глушицкого и Григория Пельшемского. Тексты и словоуказатель / под ред. А. С. Герда. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2006. – С. 69–94. – (Памятники русской агиографической литературы).

24. Житие Кассиана Угличского // Жития Игнатия Вологодского, Игнатия Ломского, Герасима Вологодского и Кассиана Угличского. Тексты и словоуказатель / под ред. А. С. Герда. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2008. – С. 115–130. – (Памятники русской агиографической литературы).

25. Каган, М. Д. Описание книжных сборников писца Ефросина / М. Д. Каган, Н. В. Поньрко, М. В. Рождественская // ТОДРЛ. – 1980. – Т. 35. – С. 3–300.

26. Казакова, Н. А. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV – начала XVI в. / Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. – М. ; Л. : Наука, 1955. – 544 с.

27. Кормовое поминовение в Успенском Кирилло-Белозерском монастыре в XVI–XVII веках. Публикация : Синодичное Предисловие, Книга Кормовая, Синодик Кормовой / подг. текстов и исслед. Т. И. Шабановой. – СПб. : Реноме, 2012. – 404 с.

28. Лаврентьевская летопись // ПСРЛ. Т. I. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 496 с. разд. паг.

29. Ле Гофф, Ж. Рождение Европы / Ж. Ле Гофф ; пер. с фр. А. Поповой ; предисл. А. Чубарьяна. – СПб. : Alexandria, 2014. – 398 с. – (Становление Европы).

30. Литвина, А. Ф. Траектории традиции. Главы из истории династии и церкви на Руси конца XI – начала XIII века / А. Ф. Литвина, Ф. Б. Успенский. – М. : Языки славянской культуры, 2010. – 208 с. – (Studia historica).

31. Мириманов, В. Б. Четвёртый всадник Апокалипсиса. Эстетика смерти. Смерть / Вечность в ритуальном искусстве от палеолита до Возрождения / В. Б. Мириманов. – М. : РГГУ, 2002. – 132 с. – (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 32).

32. Николаева, Т. В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV – первой четверти XVI в. / Т. В. Николаева // Археология СССР. САИ. – Вып. Е1–49. – М. : Наука, 1971. – 194 с., ил.

33. Новиков, А. В. К хронологии некрополя у церкви Алексея – человека Божия на Затъмацком посаде г. Твери / А. В. Новиков // Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху Средневековья : материалы науч. семинара. – Вып. 2 / отв. ред. А. Н. Хохлов. – Тверь, 1997. – С. 262–270.

34. Петухов, Е. В. Очерки из литературной истории русского Синодика / Е. В. Петухов. – СПб. : Тип. Имп. Академии наук, 1895. – VI, 406 с. (ОЛДП, CVIII)

35. Повести о споре жизни и смерти / исследование и подготовка текстов Р. П. Дмитриевой. – М. ; Л. : Наука, 1964. – 212 с.

36. Преподобные Нил Сорский и Иннокентий Комельский. Сочинения / изд. подг. Г. М. Прохоров. – СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2008. – 422 с. – (Библиотека христианской мысли. Источники).

37. Сахаров, И. П. Кормовая книга Кирилло-Белозерского монастыря / И. П. Сахаров // ЗОРСА. – 1851. – Т. I. – Отд. III. – С. 46–105.

38. Сергеев, В. Н. Духовный стих «Плач Адама» на иконе / В. Н. Сергеев // ТОДРЛ. – 1971. – Т. XXVI. – С. 280–286.

39. Синодик Иосифо-Волоколамского монастыря (1479–1510-е годы) / подг. текста и исслед. Т. И. Шаболовой. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 223 с. – (Святые и святые земли Русской земли).

40. Стефанович, П. С. Приход и приходское духовенство в России в XV–XVI веках / П. С. Стефанович. – М. : Индрик, 2002. – 322 с.

41. Сукина, Л. Б. Человек верующий в русской культуре XVI–XVII веков / Л. Б. Сукина. – М. : РГГУ, 2011. – 432 с.

42. Хэйзинга, Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах ; пер. Д. В. Сильвер-

- строва. Статья А. В. Михайлова. Ком. Д. Э. Харитоновича / Й. Хейзинга. – М. : Наука, 1988. – 544 с. – (Памятники исторической мысли).
43. Хузман, Ф. Об образе и смысле смерти. История, физиология и психология проблемы смерти / Ф. Хузман. – М. : Энигма, 1997. – 144 с.
44. Шаблова, Т. И. Практика поминовения в Кирилло-Белозерском монастыре во второй половине XVI – первой половине XVII веков: по материалам церковных и келарских обиходников / Т. И. Шаблова // «Сих же память пребывает во веки». Мемориальный аспект культуры Русского Православия : материалы междунар. науч. конф. – СПб., 1997. – С. 46–67.
45. Штайндорф, Л. Сравнение источников об организации поминовения усопших в Иосифо-Волоколамском и Троице-Сергиевом монастырях в XVI в. / Л. Штайндорф // АЕ за 1996 г. – М. : Наука, 1998. – С. 65–78.
46. Штайндорф, Л. Что было нового в культуре поминовения в Иосифо-Волоколамском монастыре? Пересмотр вопроса / Л. Штайндорф // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2014. – № 1 (55). – С. 25–32.
47. Щенков, А. С. Об иконографии и тектонике православного храма (Опыт содержательной интерпретации архитектурных форм) / А. С. Щенков, Т. Н. Вятчина. – М., 1996. – 84 с.
48. Cohen, K. Metamorphosis of a Dead Symbols. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance. Berkeley; Los Angeles (California) : University of California Press, 1973. – 215 p., ill.
49. Imhaus, B. Le concept de la mort et les rites funéraires en Cypre / B. Imhaus // Lacrimae Cyprae. Vol. II : Études et commentaires. Planches des designs. – Nicosie, 2004. – P. 81–88.
50. Millet, G., Pargoire J., Petit L. Recueil des Inscriptions Chrétiennes de l’Athos / G. Millet, J. Pargoire, L. Petit. – P. 1. P.: éd. A. Fontemoing, 1904. – 192 p., XI pl. (repr.: Θεσσαλονίκη, 2004).
51. Das Speisungsbuch von Volokolamsk: Eine Quelle zur Socialgeschichte russischer Klöster im 16. Jahrhundert = Kormovaja kniga Iosifo-Volokolamskogo monastyrja / Írsg. und übers. von L. Steindorff. Unter mittarb. von L. Koke, E. Kondraškina, U. Lange, N. Pohlmann. – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau Verlag, 1998. – LX, 388 S. – (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Rh. B. Edition. N. F. Bd. 12).
52. Steindorf, L. Memoria in Altrussland. Untersuchungen zu den Formen christlichen Totensorge / L. Steindorf. – Stuttgart : Steiner, 1994. – 294 s. – (Quellen und Studien zur Geschichte des östlichen Europa Bd. 38).
53. Steindorff, L. Donations and Commemoration in the Muscovite Realm – a Medieval or Early Modern Phenomenon? / L. Steindorff // Forschungen zur osteuropäischen Geschichte / Hrsg. von Osteuropa-Institut der freien Universität von Holm Sundhaussen und Gertrud Pickhan. Bd. 76. – Wiesbaden : Harrasowitz Verlag, 2010. – P. 477–498.

Список сокращений

- АЕ – Археографический ежегодник. М.
 ВЭ – Вопросы эпиграфики / отв. ред. А. Г. Авдеев. М.
 ЗОРСА – Записки Отделения российско-славянской археологии Императорской Ака-демии наук. СПб.
 ОЛДП – Общество любителей древней письменности. СПб.
 ПСРЛ – Полное собрание русских летописей
 ПЭ – Православная энциклопедия. М.
 САИ – Свод археологических источников
 ТОДРЛ – Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ РАН (Пушкинский дом). М.; Л.; СПб.
 ЦМиАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва. Москва.

Список иллюстраций

Ил. 1. Около 1490 г. Словакия. Храстовле. Церковь Святой Троицы. Фрагмент фрески с изображением *danse macabre*.

Ил. 2. Франция. Авиньон. Надгробие кардинала Жана де ла Гранже († 1402). Musée du Petit Palais. Inv. № 28 А. Мрамор.

Ил. 3. 1566 г. Георгиос Франкос. Св. Сисой над гробом Александра Македонского. Фреска. Греция. Метеора. Кафоликон монастыря св. Варлаама.

Ил. 4. Рубеж XVI–XVII в. Лещёвская волость Кадниковского уезда Вологодской губернии. Роспись пономарской двери. а. Общий вид. б. Нижнее клеймо.

Ил. 5. Между 1 сентября 1492 и 31 августа 1500 г. Иосифо-Волоколамский монастырь. Белокаменная надгробная плита.

The paper studies the question of redefining the image of Death in the European Christian culture of 14th – 15th centuries. In the Catholic world, this phenomenon is associated with appearance of the images of *dance macabre*, *cadaver* or *transi tombs*. They are simultaneous in appearance with spiritual poem “I behold thee, the coffin”, spread in post-Byzantinium manuscripts from the second half of the 15th century. At the end of the 15th century, the concept of *dance macabre* came to Russia, fell along with the expectations of the “end of Times”, and from the 70-ies in manuscripts the translation of spiritual poem “I behold thee, the coffin” started to appear. Due to St. Joseph of Volokolamsk new memorial practice have been established – recording of the name of the deceased in the synodic books, which reflects concern for the fate of the soul after death. Wide-spread appearance of tombstones with epitaphs in the end of 15th – beginning of the 16th century also coincides with this practice. Russian white stone tombstone, typical on the decorative design and form, with unified epitaphs form became at analogy to *transi tombs* and *dance macabre*: like them, it contains the idea of equality of all before Death, but to an even greater extent reflected the mood of representance poem “I behold thee, the coffin”.

Keywords: Moscow Russia, image of Death, *transi tombs*, *dance macabre*, synodic, St. Joseph of Volokolamsk, white stone tombstone, memorial practice.

УДК 82.091

Т. А. Алпатова (Москва, Россия)

**ПЛАТОН И КАРАМЗИН О БЕССМЕРТИИ ДУШИ: ДИАЛОГ ЧЕРЕЗ ВРЕМЯ
НА СТРАНИЦАХ «ПИСЕМ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА»¹**

В статье проблема «Платон и Карамзин» рассматривается как часть философского дискурса «Писем русского путешественника», связанного с размышлениями о смерти и бессмертии. Образ древнегреческого философа представлен в книге Карамзина как один из образцовых классических авторов, в диалоге с которым формируется литературный и философский дискурс XVIII века. В качестве центрального для данной проблемы рассматривается обсуждаемый героями книги диалог М. Мендельсона «Федон», выявлены платоновские коннотации в суждениях о нем героя «Писем...».

Ключевые слова: Н. М. Карамзин, Платон, М. Мендельсон, «Федон», философские мотивы, повествование.

Вопрос о творческом восприятии идей Платона Карамзиным до недавнего времени не привлекал внимания исследователей. По-видимому,

¹ Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ, проект № 15-04-00494 «Н. М. Карамзин: энциклопедический словарь».

так проявлялась более общая тенденция, вследствие которой проблема философских оснований мировоззрения Карамзина редко рассматривалась как целостность. Даже в случае, когда речь шла о философском диалоге в «Письмах русского путешественника», как правило, упоминались лишь локальные его эпизоды – встречи повествователя-путешественника с отдельными философами-современниками, либо комментировались высказывания карамзинского героя как доказательства его знакомства с идеями того или иного мыслителя – Ш. Бонне, И.-К. Лафатера, И. Канта, К.-Ф. Морица и мн. др. [6]. То же касается проблемы «Карамзин и античность», в лучшем случае сводимой к комментированию повести «Афинская жизнь» и отдельных мифологических образов в стихотворениях Карамзина-поэта.

Одной из главных причин тому видится найденный Карамзиным-художником специфический способ выражения философско-эстетической мысли, последовательно отвергавший все формы нарочитой институализации, слишком последовательного, жесткого закрепления. Сама форма философствования при этом оказывалась очень подвижной, непохожей на «философию» в рационалистическом духе.

Подробный анализ «платоновского» контекста в творчестве Н. М. Карамзина представила Л. А. Сапченко, восстановившая основные этапы творческого усвоения писателем идей Платона, от политических до онтологических [7, с. 68–78]. С учетом этого предмет наблюдений в предлагаемой работе: отражение платоновских представлений о душе и ее жизни после смерти в «Письмах русского путешественника» – проблема достаточно неоднозначная – и потому, что эта «молодая» книга писателя в сознании исследователей прочно связана с отнюдь не с мыслями о смерти, а скорее с историко-политическими размышлениями, просветительскими надеждами и смелыми творческими экспериментами, и потому, что сами суждения русского писателя XVIII века, к тому же писателя-масона, о душе, смерти и бессмертии предполагают столь многосоставный генезис, что невозможно свести их к какому-либо одному источнику. Насколько «платоновское» могло иметь значение в их определении – вопрос спорный, однако факты безусловного интереса Карамзина к личности и творчеству древнегреческого философа позволяют обратиться к подобной реконструкции «диалога через время». Именно на этом уровне образ Платона является в «Письмах...» в связи с творческим диалогом карамзинского героя с идеями М. Мендельсона – ср. преимущественно культурно-исторические и политические ассоциации, окружающие в книге образ другого «Платона наших дней» – Ж.-Ж. Бартеlemi¹.

Размышления о жизни и смерти, о том, что есть человеческое существование, душа и возможна ли жизнь души после смерти, составляют, по видимому, наиболее значимую часть философского контекста «Писем

¹ Подробнее об этом см.: [7], [2, с. 138–139], [3, с. 81–85], [9].

русского путешественника» – как на уровне лирико-субъективных размышлений героя-рассказчика, так и в рамках изображения мировоззренческих систем европейского Нового времени. В сущности, своеобразный «контекст смерти» оказывается задан уже композиционной рамкой книги, в самом начале которой расставание путешественника с друзьями и привычным, родным и знакомым миром, предстает столь драматизированным, словно бы он прощается с ними навеки – ощущение, которое поддерживается и благодаря мотиву неотвратно уходящего времени: «Все прошедшее есть сон и тень. <...> Есть ли бы человеку, самому благополучному, вдруг открылось будущее, то замерло бы сердце его от ужаса, и язык его онемел бы в самую ту минуту...» [1, с. 6]. Развитием этого мотива оказывается и встреча путешественника и «достойным и любезным» Д**, составляющим, по собственному признанию, противоположность герою: «ты едешь наслаждаться, веселиться, а я поеду искать смерти, которая одна может окончить мое страдание» [1, с. 5]. И пусть линия эта практически сразу же обрывается (в авторском примечании сказано, что горестного Д** «уже нет на свете», и таким образом своеобразной «программы» путешествия как приготовления к расставанию с земным миром не страницы книги Карамзина читатель так и не увидит), тем не менее линия размышлений о смерти – а значит, и вопрос о бессмертии души – уходит в подтекст, периодически поднимаясь на поверхность в той сложной системе культурно-исторических и литературных ассоциаций, которыми насыщен карамзинский текст.

Смерть как сложнейший вопрос, стоящий перед человеком на протяжении всего его сознательного существования, нередко становится определяющей для «чувствительной» линии книги, субъективно-эмоциональных переживаний героя-повествователя, вызываемых самими разными импульсами – и воспоминаниями о трагических исторических событиях, и пророческими размышлениями о перспективах изображаемых революционных потрясений во Франции, и рассказами о печальных обстоятельствах смерти – как множества известных исторических личностей, так и совершенно не известных истории «маленьких людей», – все они уравниваются перед неизбежностью. Размышления о смерти могут возникать и как следствие развития литературных реминисценций самых разнообразных источников, начиная с «Сентиментального путешествия...» Л. Стерна, совершаемого и записываемого в самом деле умирающим автором, и наконец, как развитие ощущения, вызываемого в душе рассказчика видами природы, созерцание которых в «Письмах...» навеивает как радостные эмоции и жизнеутверждающие ассоциации, так и меланхолически-печальное настроение. Сентиментально-предромантическое переосмысление природных явлений как составляющих «пейзажа души» созерцателя заставляет карамзинского путешественника не раз задумываться: как неотвратно-быстро движется «индивидуальное» время, отпущенное человеку, как странно, что

совсем недавно полный сил он вдруг склоняется и падает, что жизнь, казавшаяся такой долгой и цветущей, обрывается столь безжалостно.

Осмысление этой сферы духовной жизни было едва ли не основой философской проблематики в масонской литературе самых различных жанров – от дидактической публицистики до лирической поэзии, что обуславливалось самым восприятием «любви к смерти» как ключевой добродетели человека, который стремится к самосовершенствованию. Лишь помня о собственной смертности человек способен оторваться от притягательных ценностей земного мира, познать собственное несовершенство, а значит – возродиться и возродить поврежденный, искаженный мир: «Лишь возрожденный человек может упорядочить своей духовной и материальной деятельностью, просветить разумом, душой и верой, гармонизировать неустроенный мир косной мертвой материи и окаменевшей души» [8, с. 56]. Тайное учение и поэзия, им питающаяся, имеют высочайшую цель в том, чтобы научить человека «таинству жизни и смерти» [8, с. 57]. Именно поэтому раскрытие темы смерти и бессмертия в «Письмах русского путешественника» оказывается осложнено вопросом об отношении в этот период писателя к масонству, а главное – о возможном значении масонских коннотаций в размышлениях о смерти и бессмертии на образно-эстетическом уровне текста.

Думается, в самом общем виде оно оказалось отличным от масонской трактовки прежде всего на эстетическом уровне, – для Карамзина повествователя важнее не морально-дидактическое рассуждение, но лирико-субъективное переживание, а как следствие, – не возможный «урок», который способна дать человеку «любовь к смерти», но непосредственный опыт переживания и того отчаяния, которое испытывает душа, «открывая» для себя неизбежность смерти, и возможного утешения, которое также возникает на страницах книги в органическом переживании определенного *впечатления*, своеобразной практики духовного опыта человека. Притом опыт этот не предполагает постепенного «отмирания» чувственных впечатлений, скорее их перерождение, иная форма переживания – притом нередко переживания, предполагающего даже более полное погружение в каждое мгновение ускользающего бытия.

Наиболее последовательно выраженная в письме «<143> Виндзорский парк», мысль эта раскрывается благодаря мотиву двух эпох человеческой жизни: «первую проводим в будущем, а вторую в прошедшем» [1, с. 354]. Поэтому предметом духовного поиска для карамзинского человека оказывается своеобразно понятое *истинное настоящее* – то самое мгновение, которое будет цениться человеком и проживаться им осознанно, в полноте рационального осмысления и чувственного постижения. По мысли Карамзина, этому учит человека только настаивающее чувство собственной смертности: «... тогда, тогда единственно научаемся дорожить и настоящим; тогда же бываем до крайности чувствительны и к самонаималейшей

трате; тогда прекрасный день, веселая прогулка, занимательная книга, искренний дружеский разговор, даже ласки верной собачки (которая не оставила нас вместе с неверными любовницами!) извлекают из глаз наших слезы благодарности...» [1, с. 355].

На образно-символическом уровне текста мысль эта в «Письмах...» часто оказывается реализована в устойчивых метафорах утра и вечера как наиболее органичных обозначениях этих эпох в жизни человека: слыша от встречаемых *«доброе утро, господин!»*, он не может припомнить мгновения, после которого радостное приветствие обращается в печальное: *«добрый вечер!»*. Карамзинский герой не просто размышляет о неотвратимом ходе времени – и даже не просто облачает подобное размышление в зримую эмблематико-аллегорическую форму. Представленная благодаря сенсуалистическому принципу – чувственное впечатление рождает наши идеи – именно картина, наблюдаемая героем-путешественником в окружающей природе, подталкивает его к мысли, источник которой в данном случае – именно духовный и вместе чувственный опыт органического переживания: *«Когда же я опять взглянул на горы, увидел вместо розовых и пурпуровых огней – ужасную бледность. Солнце закатилось. Я был поражен сею скорою переменою, и готов был воскликнуть: так проходит слава мира сего! так увядает роза юности! так угасает светильник жизни!»* [1, с. 129].

Открывшееся таким образом человеку сознание его собственной смертности заставляет мучительно искать нечто, способное примирить с неизбежным – некий источник новой внутренней гармонии между «чувством жизни» как безусловным, изначальным нашим опытом, и непредставимостью небытия. И по существу, практически все философы, оказавшиеся «собеседниками» карамзинского героя на страницах книги – и Кант, и Гердер, и Виланд, и Лафатер – говорят именно об этом. Каждый из них ищет доказательств того, что со смертью физической для человека не всё кончается. Утратив безусловную веру в бессмертие души как догмат религиозный, вследствие просветительской установки на преодоление «предрассудка», каждый из философов – героев карамзинской книги с той или иной степенью драматичности сознает, что «вероятность не есть очевидность, когда мы говорим о будущей жизни» (Кант) [1, с. 21], чувствует «различие между чаянием и уверением» (Виланд) [1, с. 47]. Однако и усилия просвещенного разума всякий раз направлены на то, чтобы найти уверения, которые были бы действительно убедительными.

Именно решение этой задачи в общем контексте книги приводит к тому, что в линию историко-культурных ассоциаций попадает Платон, диалог которого «Федон» был творчески переосмыслен в одноименном сочинении М. Мендельсона «Федон, или О бессмертии души»), упоминаемом Карамзиным в письме «<26> Мейсен, Июня 13».

«Федон» Мендельсона (в свою очередь названного в книге «Сократ и Платон наших времен») [1, с. 89], представлен в многоступенчатой системе

повествовательных приемов, способствующих выстраиванию творческого диалога, – приемов, весьма многочисленных в карамзинской книге и в конечном итоге позволяющих воссоздать многообразные оценки представленной идеи – от апологического приятия до полемики. В данном случае мендельсоновский «Федон» оказывается отнюдь не во всем «принят» путешественником, хотя суждения его критиков еще более чужды повествователю. Разговор о книге начинается в Мейсона некий «прагский студент» – внезапно и неожиданно: «тотчас вступил со мною в разговор – о чем, думаете вы? Непосредственно о мендельсоновом Федоне» [1, с. 57]. При этом пояснение рассказчика – «о душе и теле» [1, с. 57] – скорее характеристика логики истолкователя, нежели самого внутреннего смысла мендельсоновского диалога, значение которого, вслед за Платоном, определяют как размышления о бессмертии души.

Мысль «прагского студента: «Федон» Мендельсона «остроумен», но недостаточно убедителен, ибо «все доказательства бессмертия нашего основывает Автор на одной гипотезе. Много вероятности, но нет уверения; и едва ли не тщетно будем искать его в творениях древних и новых Философов!» [1, с. 57]. Последним уточнением явно задевается и сам Мендельсон, и источник его диалога – «Федон» Платона, как «идеальное» творение древнего автора, в «соревновании» с которым, в духе эпохи пишет своего «Федона» и автор XVIII столетия. Его гипотеза – суждение о бессмертии души, исходящее из представления о ее «простоте» и «неизменяемости», в подобие лейбницевой монады: «Всё рассеянное в обширном пространстве телесного мира стремится здесь, как бы в одну точку, к тому, чтобы составить одно целое, и все минувшее сличается в один настоящий момент с тем, что произойдет в будущем» [4, с. 89].

Объяснение это становится рационалистическим переосмыслением менее однозначной трактовки Платона, в диалоге которого Сократ доказывает бессмертие души довольно многочисленными философскими послылками, но главное – тем особым чувством жизни – «самотождеством эйдоса души» и «души как эйдоса жизни», которые уже не столько рациональны, сколько именно переживаются – и самим рассуждающим об этом в преддверье смерти Сократом, и его слушателями, и каждым из проходящих к живительному источнику платоновской философии:

«– ... что должно появиться в том, чтобы оно было живым?

– Душа <...>

– А есть ли что-нибудь противоположное жизни или нет? <...>

– Смерть» [5, с. 66],

и следовательно, «если бессмертное неуничтожимо, душа не может погибнуть, когда к ней приблизится смерть <...> она не примет смерти и не будет мертвой!» [5, с. 67].

Карамзинский герой призывает искать источник доказательства бессмертия души «в сердце» [1, с. 57] – и пусть этот принцип подвергается

атаке со стороны рационального разума¹, тем не менее, возможность живого опыта общения с истиной, органического переживания единства бытия становится для карамзинского человека тем самым «зеркалом» из письма Лафатера, фрагмент из которого он читает в ответ на возражения Прагского студента: «Глаз, по своему образованию, не может смотреть на себя без зеркала. Мы созерцаемся только в других предметах. Чувство бытия, личность, душа – все сие существует единственно по тому, что вне нас существует, – по феноменам или явлениям, которые до нас касаются» [1, с. 57]. И потому только живое воспроизведение живой изменчивой картины всеобщего существования – природы, общества, человека – может вести к познанию истины.

В платоновском диалоге эту уверенность в истинности учения Сократа о бессмертии души создает сюжетная ситуация, в которой разворачивается диалог, а главное – та искренность мужества Сократа, что позволяет свидетелю последних часов его жизни сказать: «Я видел мысли и поступки счастливого человека» [5, с. 8].

Для карамзинского героя эта возможность возвышения до некоей органически переживаемой высшей идеи – эйдоса бессмертной души – дается благодаря обостряющемуся в человеке чувству жизни, которое в своей полноте и позволяет ему преодолеть собственную отъединенность от общего неостановимого потока бытия – от источника Жизни и Любви. В собственных размышлениях повествователя это преодоление совершается благодаря стремлению возвратиться «во всеобъемлющее лоно Природы» («<49> В карете дорогою») [1, с. 103], ибо «ужас смерти бывает следствием нашего уклонения от путей Природы» – предельного обособления индивидуального существования человека, которое лишает его возможности ощутить единство бытия. В этом смысле путешествие приобретает не только жизнестроительное и познавательное, но и онтологическое значение – как один из способов в земной жизни приблизиться к чувству полноты бытия и любовной причастности к жизни мира, как один из способов достичь «цели бытия», о которой говорит на страницах «Писем русского путешественника» Лафатер: «Бытие есть цель бытия. Чем достойнее и существеннее избираемое вами средство, тем достойнее и существеннее вы сами; чем существеннее вы делаетесь, то есть, чем сильнее, вернее и радостнее существование ваше – тем более приближаетесь вы ко всеобщей и особенной цели бытия вашего» [1, с. 121].

Список литературы

1. Карамзин, Н. М. Письма русского путешественника / Н. М. Карамзин ; изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. – Л. : Наука, 1987. – 718 с.

¹ «О! государь мой! возразил Студент: сердечное уверение не есть еще философическое уверение; оно не надежно...» (с. 57)

2. Кочеткова, Н.Д. Формирование исторической концепции Карамзина – писателя и публициста / Н. Д. Кочеткова // XVIII век. – Сб. 13 : Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX в. / отв. ред. Г. П. Макогоненко, А. М. Панченко. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1981. – С. 132–155.
3. Лузянина, Л. Н. К вопросу о формировании взглядов Карамзина на историю / Л. Н. Лузянина // Вестник ЛГУ. – 1972. – № 8. – С. 81–85.
4. Мендельсон, М. Федон, или О бессмертии души / М. Мендельсон ; пер. В. Я. Мызникова. – М. : URSS, 2015. – 128 с.
5. Платон. Федон ; пер. с древнегр. С. П. Маркиша // Платон. Собр. соч. : в 4 т. / общ. ред. А. Ф. Лосева. В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи, примеч. А. Ф. Лосева и И. И. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1993. – Т. 2. – С. 7–80.
6. Сиповский, В. В. Карамзин, автор «Писем русского путешественника» / В. В. Сиповский. – СПб. : Тип. В. Демакова, 1899. – 578 с.
7. Сапченко, Л. А. Н. М. Карамзин и учение Платона / Л. А. Сапченко // Пастораль: взаимодействие искусств, жанров, стилей : сб. науч. тр. / отв. ред. Т. В. Саськова. – М. : Академия им. Маймонида, 2016. – С. 68–78.
8. Сахаров, В. И. Иероглифы вольных каменщиков. Массонство и русская литература XVIII – первой половины XIX века / В. И. Сахаров. – М. : Жираф, 2000. – 216 с.
9. Cross, A. G. N. M. Karamzin and Barthelemy' «Voyage du jeune Anacharsis» / A. G. Cross // The Modern Language Review. – 1966. – Vol. LXI. – N 3. – P. 147–152.

The article deals with the problem of “Plato and Karamzin” as part of philosophical discourse “Letters of a Russian Traveler” associated with reflections on death and immortality. The image of the ancient Greek philosopher is presented in the Karamzin’s book as one of the standard classical authors and in the dialog from this author which formed the literary and philosophical discourse of the XVIIIth century. As the central issues for this discussion regarded the heroes of the M. Mendelson’s dialogue “Phaedo” Plato identified connotations in judgment on him as the “Letters ...”’s hero.

Keywords: N. Karamzin, Plato, M. Mendelson, “Phaedo” philosophical motives, narrative.

УДК 811.161.1(092 Л. Улицкая)

Т. Сабо (Сомбатхей, Венгрия)

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ СМЕРТИ (Л. УЛИЦКАЯ: «ВЕСЁЛЫЕ ПОХОРОНЫ»)

На материале повести Л. Улицкой «Весёлые похороны» автор статьи интерпретирует, каким образом двойное восприятие смерти главного героя – смерть как абсолютный конец и смерть как переход в другую сферу существования – активизирует два мощных сюжета-символа конца средневековья: сюжет «пляски смерти» и «Божественной комедии» Данте.

Ключевые слова: «пляска смерти», магическое мышление, «Божественная комедия», водевильный код.

«Из всякого времени надо вырывать, выскакивать, не давать ему поглотить себя?» – читаем мы в романе Л. Улицкой «Зеленый Шатер» [11, с. 82]. Оторванность от своего прошлого как один из аспектов этой проблемы лежит в основе сюжета повести «Веселые похороны». Действие повес-

ти происходит в среде русской эмиграции в Нью-Йорке; где жизнь героев-эмигрантов связывает нечто «неотменимо общее: пересеченная граница, пересеченная, запнувшая линия жизни, обрыв старых корней и выращивание новых...» [10, с. 133].

Главной метафорой этого неопределенного состояния является смерть художника Алика. Процесс умирания является центральным событием сюжета и, с одной стороны, изображается как абсолютный конец, а с другой – как переворот, переход из одной сферы существования в другую. Двойственный характер смерти Алика ярче всего показан в восприятии его жены, Нинки. «Со дня смерти Алика она понимала только две вещи: что он выздоровел и что его больше нет. Эти вещи не совместились бы в обычном человеческом сознании» [10, с. 196]. Они, однако, отлично совмещаются в сюжете, который определяется именно этим двойственным восприятием смерти.

Факт смерти человека, как об этом писал Ю. Лотман [6], придает доминантную роль началу и концу художественного произведения. В повести Улицкой начало и конец маркируется самим Аликом, который пользуется нецензурным выражением «пиздец», обозначающим, в числе прочих коннотаций: «провал, конец, смерть». В начале повести слово появляется на майке дочери, как сделанная героем декорация, а в конце – как последнее слово Алика, с которым он обращается к друзьям на поминках. С помощью повтора этого слова замыкаются начало и конец сюжета и создается кольцевая структура, в центре которой – умирающий герой.

Такая структура лежит в основе всех населенных многочисленными персонажами сцен повести¹. Алик всегда находится в центре: «[его] посадили в кресло, обложив со всех сторон подушками. Это было всегдашнее его место, и все медленно вращались по квартире...» [10, с. 65]. Однако, этот центр характеризуется все нарастающей пустотой, отсутствием чего-либо. С одной стороны, на физиологическом уровне герой постепенно лишается способности ощущать окружающий мир. Сначала наступают мышечная дистрофия, потом он теряет вкус еды, потом пропадает зрение и голос. С другой стороны, происходят определенные изменения и на психическом и на метафизическом уровнях. Ирина упрекает его в отсутствии положительных, с точки зрения деловой жизни, качеств, в **беспечности** и **безответственности**, и ставит под сомнение его способность любить. «Чего же в нем было такого особенного? Он всех любил? Да в чем она, любовь эта заключалась?» [10, с. 208], – задается она вопросом.

Встреча со священником и раввином подчеркивает в образе Алика отсутствие связи с метафизическим миром. Во время беседы с отцом Вик-

¹ См. еще: «Судьба Алика, изломанная линия его жизни выстраивает все повествование по принципу концентрических кругов, то бесконечно расширяясь в прошлое, в глубины памяти, то снова стягиваясь к “точке умирания”, к моменту настоящего» [4].

тором Алик остро ощущает «отсутствие присутствия Третьего» [10, с. 73], а Реб Менаше определяет героя как «пленного ребенка», который лишен Торы и поэтому живет оторванным «от той жизненной основы, которую он [раввин] признавал исключительно за Торой» [10, с. 91].

Кольцевая структура ярче всего проявляется в сцене с латиноамериканскими музыкантами. Они входят в мастерскую как раз в начале агонии Алика, на них висят «скелетики», их инструменты – черепа и маленькие косточки. Они выстраиваются гуськом, двигаются по кругу, и их древняя музыка – как догадывается Алик – представляет собой пляску смерти, смысл которой – «буквальный рассказ об умирании тела... В ней присутствовал стук сердца, дыхание легких, движение воды и даже ворчащие звуки пищеварения» [10, с. 154]. Все это вполне совпадает с наблюдением Анны Леонавичус, которая в анализе стихотворения А. Блока «Как тяжело мертвецу среди людей» пишет следующее: «В свою очередь, мотив пляски смерти как бы отождествляет все бытие человека с жизнью его тела, смерть ассоциируется с потерей тела, всей сферы чувств и человеческой индивидуальности. Логика мотива тем самым предполагает отсутствие или недостаточность духовного бытия, как будто в земной жизни изображенных персонажей не существует духовное, невещественное измерение» [4, с. 86]. А Й. Хейзинга в своей книге «Осень средневековья» подчеркивает эротический элемент в связи с женскими образами в сюжете «пляска смерти» [13]. В повести Улицкой эротика явно присутствует в общении с Аликом полуобнаженных женщин. Например, Валентина «положила палец ему между сухих губ... Похоже, это была последняя ночь их любви... Он сказал очень тихо: – Умру прелюбодеем...» [10, с. 112].

«Пляска смерти» – распространенный в средневековой Европе сюжет, прежде всего в иконографии, а также в поэзии XIV–XVI вв. В нем выражается представление о неизбежности конца, о равенстве всех перед лицом смерти, независимо от рода, возраста, чина и социального статуса. Смерть в этих произведениях «предстает в образе мумифицированного трупа, жнеца, птицелова, охотника с аркебузой» [8, с. 362], а в более поздних вариантах как скелетон. «Подобные образы смерти объединяются в самостоятельный мифопоэтический ряд, отдельный от догматики христианства и отчасти дублирующий функции ее персонажей...» [8, с. 363]. В иконологии сюжет часто воплощается в хороводе разного статуса людей со смертью вокруг ямы – отсюда кольцевая структура, которая ассоциируется, как правило, с жанром «пляска смерти».

Подобная картина вырисовывается на похоронах Алика, где около гроба и заранее вырытой ямы собирается такой пестрый народ, что даже опытный владелец кладбища Робинс не может определить, к какой национальности и профессии относится его «клиент». Эта картина в принципе повторяет вышеописанную кольцевую структуру в мастерской Алика, где около умирающего героя собираются персонажи самых разных нацио-

нальностей и профессий. На основе всего этого можно сказать, что в сюжете повести «Веселые похороны» активно присутствует визуальный код сюжета средневекового искусства – «пляска смерти» как выражение абсолютного конца.

Однако, как это было отмечено, смерть в повести изображена не только как абсолютный конец, но и как переход в другую сферу, как предвестник возрождения. Ю. Лотман в вышеупомянутой статье утверждает, что пока в мифологическом и фольклорном сознании «в борьбе с концами» господствовала циклическая модель, в историческом мышлении «линейный повтор создавал образ другого (как правило, сына), в образе которого умерший как бы возрождался в своем подобии» [6].

Такого типа возрождение можно видеть и в повести Улицкой. Рыжеволосая, как Алик, дочь героя Тишорт не только носит знак конца (слово «пиздец») на своей майке, но именно она посвящается в тайну последнего «фокуса» Алика и распоряжается кассетой, на которой записаны последние слова умершего отца. Со смертью отца Тишорт сама приобретает голос, у нее прорезается зрение, как «у котенка на седьмой день» [10, с. 203], и она начинает видеть картины Алика. Смерть отца служит поворотным моментом в ее развитии, подросток из состояния детства вдруг переходит в состояние обретающей себя девушки.

Смерть Алика таким же образом оказывается поворотным моментом в жизни всех его женщин и друзей. На поминках их судьбы вступают в новую фазу: одни помиряются после многолетней вражды, другие решат вернуться в Россию или, наоборот, остаться навсегда в Америке, а многие из них обретут нового спутника жизни.

Сам Алик позаботится о своем «возрождении». Все присутствующие на поминках находятся в смущении, потому что он сделал «нечто необычное: три дня тому назад был живой, потом стал мертвый, а теперь занял какое-то третье, странное положение...» [10, с. 210]; и он, конечно, продолжает жить и в своих картинах. Еще до его смерти в самом физическом облике Алика показан обратный умиранию процесс: по мере омертвления тела он все больше становится похожим на ребенка. «У него сделалось лицо четырнадцатилетнего мальчика – детское, спокойное, светлое» [10, с. 162].

Мотив детскости и непорочности связан не только с образом Алика, но и со всеми персонажами, включая «молодую американскую нацию». Отец Виктор прямо говорит «о созидании нового народа», как и Алик о рождении новой культуры. Даже Рев Менаше готов признаться в том, что происходит определенный процесс, в результате которого «пленных детей стало больше, чем настоящих евреев», и этот процесс воспринимается им как «большая победа язычников» [10, с. 86].

Все это указывает на то, что переходное состояние умирающего Алика является метафорой не только переходного состояния русских эмигран-

тов в Нью-Йорке, но и переходного состояния большого историко-культурного времени¹.

Новая фаза развития, детскость героев повести, выражается и в их особом отношении к религии. Поведение персонажей, в том числе, нагота окружающих Алика женщин, неадекватно ни в рамках христианства, ни в категориях иудаизма. «Все они мироносицы, если их покрестить» [10, с. 70], – думает отец Виктор о голых женщинах Алика; а реб Менаше удивляется «всеобщему американскому бесстыдству» [10, с. 81] и вспоминает свою жену, которая «никогда перед ним не обнажалась так бесстыдно, как любая из здесь присутствующих женщин». [10, с. 80]. В то же время многие черты и поступки героев оказываются объяснимыми с точки зрения магического мышления, характерного для первобытных народов и для маленьких детей².

В одной из первых сцен повести как раз показано действие, основанное на магическом мышлении – согласно категоризации С. А. Токарева [9, с. 436], на лечебной и предохранительной магии. Белорусская знахарка, Марья Игнатьевна, пытается вылечить Алика с помощью разных трав, которые должны быть использованы в строгом ритуальном порядке. В образе знахарки магическое мышление переплетается с верой христианской [5], поскольку она убеждена, что ее средства не помогут Алику, пока он не крещен. «Крестить его надо. Всё. Иначе – ничего не поможет» [10, с. 19], – говорит она Нинке, после чего ее главной заботой будет крещение своего мужа.

Чисто магической является сцена, в которой Файка тискает куклу, изображающую Алика, а живой тогда еще герой отзывается на это. Даже отец Виктор вовлекается в это «действие»: «Священник улыбнулся, взял у Файки из руки куклу, потряс ее розовую руку...» [10, с. 66]. Взаимная заменимость Алика и куклы появляется еще в нескольких местах сюжета. Например, когда Валентина приподнимает Алика, он выглядит «совершенно как та кукла, которую сделала Анька Крон» [10, с. 111]. А на похоронах Нинка убеждена, что в гробу вместо Алика лежит похожая на него кукла: «В коробке лежала прекрасно раскрашенная кукла в виде рыжеволосого подростка...» [10, с. 197].

Особый тип магического мышления, *табу* представляют собой так называемые капризы Нинки. По ходу сюжета Нинка не раз называется слабоумной или сумасшедшей. На самом деле она является нервнобольной,

¹ Прямым указанием на это являются августовские события в Москве, происходившие буквально перед смертью Алика. В связи с этими событиями ставится в повести вопрос о взаимоотношении прошлого и настоящего. Ирина и все остальные эмигранты остро ощущают, что «прошлое, от которого огородились, снова вошло в их жизнь» [2, с. 147], и что «прошлое, конечно, неотменимо» [10, с. 180]. Сильно отличается в этом плане позиция Алика, который уже в молодости выделялся своим мнением, согласно которому «вчерашний день можно вычеркнуть» [2, с. 40]. Таким образом, в повести не только феномен смерти, но и время показано в двойном ракурсе.

² См. по этому поводу, например, работы J. Piaget.

так как ее отказ прикасаться к деньгам или к огню является симптомом «боязни соприкосновения» (*délire de touche*), которую З. Фрейд в своей работе «Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии» сравнивает с запретами табу. «Навязчивые запрещения приводят к очень серьезному воздержанию и ограничениям в жизни, подобно запретам табу», – пишет Фрейд [12]. И действительно, если бы не Алик, Нинка умерла бы с голоду, поскольку она не покупала продуктов и не готовила. О ней все время заботился Алик, а после его смерти «бедная птичка» Нинка остается на попечении Валентины.

Песни и танец Валентины на поминках тоже можно отнести к моментам, связанным с магическим мышлением. Почти бессмысленные слова народной песни, которую поет она, – более близки к заклинанию, чем к образцам чисто народной поэзии. Они представляют собой поздний, сохранившийся в фольклорной традиции словесный вариант любовной магии. Результат магического воздействия показан в последней сцене, когда Валентина испытывает что-то «потрясающее» с парагвайским музыкантом.

Сама пляска смерти, представленная индейцами, недавно приехавшими из «деревни, затерявшейся в тропическом лесу» [10, с. 155], тоже предстает как магическое ритуальное действие, в котором выражается древний синкретизм, когда еще не разделены наука, религия и искусство. На основе всего этого можно сказать, что в повести Улицкой смерть как переходное состояние, как возрождение маркируется на разных уровнях сюжета разными проявлениями магического мышления, характерного для первобытного общества и маленьких детей.

Кроме магических моментов, определенным намеком на переходное состояние (как умирающего героя, так и целой эпохи) является в сюжете один из шедевров мировой литературы – «Божественная комедия» Данте. Ее читает вслух итальянская соседка Алика, Джойка. И хотя неизвестно, какую именно часть она читает, первая реплика Алика отсылает к третьей песне «Ада». «– А-а, ты... Расписание привез? – Какое расписание? – удивился Фима. – На паром... – слабенько улыбнулся Алик» [10, с. 9]. Никто из присутствующих, кроме Тишорт, не понимает, что Алик имел в виду не South Ferry, а мифологический образ Харона. В третьей песне «Ада» Данте с Вергилием стоят у входа в ад, в ожидании Харона, чтобы перебраться через реку Ахерон. На берегу толпятся те, кто были безразличны, кого «свергло небо, не терпя пятна; / И пропасть Ада их не принимает, / Иначе возгордилась бы вина»¹. «Беспартийный» по отношению к религиям Алик явно принадлежит этому кругу людей. На то, что он в конце концов перебрался через реку, указывает фраза нарратора на поминках: своими словами Алик «бросил легкий камушек с того берега, покрытого неразрешимым туманом» [10, с. 206].

¹ «Ад», Песнь 3, строки 40–43, перевод М. Лозинского [11].

Кроме этой прямой ссылки на конкретное место в произведении Данте можно провести параллель между ним и повестью в нескольких аспектах. Во-первых, их сближает кольцевая структура в основе сюжета. Во-вторых, само произведение Данте было создано на рубеже эпох, оно представляет собой завершение мировоззрения эпохи средневековья и предвещает новую – эпоху Возрождения, когда акцент переносится с теоцентризма на телесно-духовный мир человека. Повесть Улицкой тоже продукт переходного времени после распада социалистического мира в восточной Европе. В ней изображен мир, в котором мировые религии теряют свое значение и в рождающейся новой культуре доминирует место занимает единичный человек со своим телом и желанием самореализации.

При анализе повести Улицкой можно учитывать еще один аспект произведения Данте – его название. Данте определил комедию в письме к Кангранде делла Скала следующим образом: «комедия есть вид поэтического повествования, отличный от всех прочих; своею сущностью она отличается от трагедии тем, что трагедия в начале своем восхитительна и спокойна, тогда как в конце смрадна и ужасна. <...> Комедия же начинается печально, а конец имеет счастливый... <...> Трагедия и комедия отличаются друг от друга и стилем: в одном случае он приподнят и возвышен, в другом – сдержан и низок...» [2]. В этом смысле сюжет повести «Веселые похороны» комедийный, так как от печального положения развивается к более счастливому – по крайней мере, для женщин и друзей Алика – если вспомнить вышеперечисленные счастливые повороты в их судьбах.

Что касается языка повести, то можно сказать, что он «сдержан и низок». Он в основном разговорный, в нем иногда встречаются английские слова и нелитературные фразы. Кроме «низкого» языка, все моменты, связанные со смертью героя, подвергаются профанизации. Как об этом писала Н. Ковтун: «ключевые сцены имеют выход как в “высокое” искусство, так и в пределы балагана, цирка, “мыльной оперы”, что обеспечивает дуалистический эффект» [3, с. 211].

Действительно, в повести очень сильно ощущается тенденция к театрализации, причем при преобладании комического кода. Сам сюжет строится из сцен, даже предыстории героев изложены не в форме биографического повествования, а выделены только определенные сцены из их биографий. Эти сцены часто обозначены театральными терминами, например, сцена, в которой Нинка, собираясь в оперный театр, не может решить, что надеть, определяется как «представление» от которого Тишорт получила «больше удовольствия, чем от посредственной оперы» [10, с. 42]. Или о московских событиях повествователь говорит: «как античная драма, действие шло уже три дня» [10, с. 147].

Однако в среде нью-йоркских эмигрантов господствует не дух античной трагедии, а скорее, дух водевиля: легкий комический «подтекст» переплетается с трагическим событием смерти.

В комическом ключе описана внешность некоторых персонажей, например, Рев Менаше появляется «в шелковой водевильной шляпе, на которую полагалось бы садиться всем вновь прибывшим» [10, с. 76]. Комический эффект создают определенные группы персонажей, например, «комическое трио» труповозов – два «добрых молодца» и третий, похожий «на облысевшего Чарли Чаплина» [10, с. 188], или сотрудники скорой помощи, «здоровенный черный парень баскетбольного роста с выдвинутой челюстью и щуплый интеллигент в очках» [10, с. 158].

Водевильными являются некоторые поступки героев, например, как Либбин возится с кондиционером, отец Виктор поит умирающего Алика текилой или Марья Игнатъевна в туалете посвящает Нинку в тайны крещения. Также комический характер имеют легкие недоразумения между героями, например, полупьяная беседа священника с раввином или ночной разговор по телефону Нинки с Ириной.

Сам образ Нинки – это комический намек на шекспировскую трагедию, поскольку она похожа на «престарелую Офелию» [10, с. 201]. Если ко всему этому добавить разные песни и танцы, которые представлены героями, то становится очевидным присутствие водевильной комической традиции в повести.

В итоге можно сказать, что за водевильной реальностью русских эмигрантов в Нью-Йорке в повести Улицкой стоит сложный историко-культурный процесс – смена парадигм, переход из одного состояния культуры в другое. Это переходное состояние маркируется двумя мощными сюжетами-символами конца средневековья – сюжетом «пляски смерти» и «Божественной комедией» Данте. Первый из них акцентирован на неизбежности и окончательности смерти и исчезновения тела, а второй показывает возможный путь человека в сферы духовные.

Представителей переходной эпохи в повести Улицкой одновременно характеризуют окончательный отказ от старых форм бытовой жизни, культуры и религии, которые появляются в повести в профанизованном и водевильном ключе, и детское, первобытное магическое мышление людей, усваивающих новые, еще не сложившиеся формы, выработать которые предстоит им самим.

Список литературы

1. Данте, А. Божественная комедия. Ад, Песнь 3, строки 40–43 : пер. М. Лозинского [Электронный ресурс] / А. Данте. – Режим доступа: <http://lib.ru/ROEZIQ/DANTE/comedy.txt>. – Дата доступа: 01.07.2016.
2. Данте, А. Письмо к Кангранде делла Скала [Электронный ресурс] / А. Данте. – Режим доступа: <http://dante.velchel.ru/index.php?cnt=14&sub=12>. – Дата доступа: 01.07.2016.
3. Ковтун, Н. Игра как способ миропостижения в повести Людмилы Улицкой «Веселые похороны» / Н. Ковтун // Русская литература. – 2013. – № 1. – С. 210–217.
4. Леоновичус, А. Бал как пляска смерти у А. Блока и русских романтиков / А. Леоновичус // Вестник РГГУ. – № 8 (151). – М., 2015. – С. 85–99.

5. Лотман, Ю. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры / Ю. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. – Таллинн : Александра, 1993. – Т. 3. – С. 345–355.
6. Лотман, Ю. М. Смерть как проблема сюжета [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман // Studies in Slavic Literature and Poetics, Vol. XX ; Literary Tradition and Practice in Russian Culture, Amsterdam – Atlanta, 1993. – Режим доступа: <http://refdb.ru/look/2143603.html>. – Дата доступа: 03.06.2016.
7. Полупанова, А. Игра и театрализация действительности как принципы организации текстового пространства в повести Л. Е. Улицкой «Веселые похороны» [Электронный ресурс] / А. Полупанова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Выпуск № 11–1 (29). – 2013. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/igra-i-teatralizatsiya-deystvitelnosti-kak-printsipy-organizatsii-tekstovogo-prostranstva-v-rovosti-l-e-ulitskoj-veselye-pohorony>. – Дата доступа: 15.06.2016.
8. Реутин, М. Пляска смерти / М. Реутин // Словарь средневековой культуры. – М., 2003. – С. 360–364.
9. Токарев, С. Сущность и происхождение магии / С. Токарев // Ранние формы религии. – М. : Политиздат. – С. 404–506.
10. Улицкая, Л. Веселые похороны / Л. Улицкая. – М. : АСТ, 2015.
11. Улицкая, Л. Зеленый Шатер / Л. Улицкая. – М. : АСТ, 2015.
12. Фрейд, З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии [Электронный ресурс] / З. Фрейд. – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/freйд_zigmund/totem_i_tabu_psihologiya_pervobitnoy_kulturi_i_religii/read. – Дата доступа: 20.06.2016.
13. Хейзинга, Й. Осень средневековья [Электронный ресурс] / И. Хейзинга. – Режим доступа: <http://lib.ru/FILOSOF/HUIZINGA/osen.txt>. – Дата доступа: 30.06.2016.

This study examines how in Ulitskaya's short story the dual conception of death (death as an absolute end and death as transition into another sphere) activates two significant symbols in literary plots from the late mediaeval period: the *danse macabre* plot and Dante's *Divine Comedy*.

Keywords: danse macabre, magical thought, Divine Comedy, vaudeville.

УДК 821.161.1

В. Супа (Белосток, Польша)

ОБРАЗЫ ВЕЧНОСТИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКА

Рассматриваются персонифицированный и сакрализованный образ вечности в симфониях прозой А. Белого, концепция светской вечности в повестях В. Катаева «Святой колодец» и «Алмазный мой венец» и проект альтернативного иного мира в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого».

Ключевые слова: вечность, персонификация, символ, память, альтернативный мир иной.

Как известно, мифологема «вечность» принадлежит к наиболее общим и расплывчатым универсалиям, какими интересуются религия, философия, гуманитарные и математические науки и большинство «рядовых» людей, даже с небольшим образованием. В связи с этим существует

множество определений вечности как с установкой на научность, так и субъективных (напр., человеческая жизнь может восприниматься как вечность, вечность в нас) и метафорических (мгновение как вечность и вечность как миг). Для интерпретации образов вечности в избранных нами для анализа произведениях наиболее подходящими кажутся энциклопедические и словарные дефиниции, в которых повторяющимся определителем является нескончаемая длительность без начала и конца [12, с. 77–78] или бесконечное настоящее, неисчерпаемое и неизмеримое, неограниченное теперь, растянутое над всем плывущим временем, тогда как оппозиционной категории – феномену времени – приписывается ограниченная длительность и изменчивость. Естественные науки вносят беспрерывно свои коррективы того, что вечное и что временное, сиюминутное, на тему начала вселенной и возможности ее конца, что не мешает атомистике и теокосмогонии уживаться с религиозными практиками и художественными, иногда фантастическими, концепциями.

В космологическом аспекте осознается вечность мира, вселенной, в религиозном – вечность Бога, Абсолюта, которая может стать также участью людей после смерти, в раю или в аду, причем надо отметить, что в течение последних десятилетий представления о постижении вечности после смерти, по крайней мере в католицизме, подверглись далеко идущей гуманизации и демократизации, так как главы Костела и современные историки теологии подчеркивают, что Бог желает спасения для всех [1], что в основы христианства вписано убеждение о надежде на спасение для всех (конечно, без гарантии) [3, с. 39]. Литература, которую с доисторических времен интересуют вопросы о вечности или временности мира, перспективы продления человеческой жизни после смерти, проекция жизни в вечность, вечность момента, мгновения, а также ежедневная, наполненная суетой индивидуальная жизнь как путь к вечности, быстро реагирует на новые тенденции в освещении интересующей нас проблематики.

Европейская литература Средневековья создала пластичный, аксиологически упорядоченный, хотя загадочный (все в руках Бога) образ вечности, отождествляемый с продолжением человеческой жизни после смерти в потустороннем мире, который функционирует в сознании миллионов людей по сегодняшний день; следующие эпохи вносили в него не очень существенные изменения и только у романтиков замечаем попытки проникнуть в запредельное силой человеческой воли и воображения. Затем феномен вечности притягивал внимание литераторов серебряного века: Александра Блока, Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Максимилиана Волошина, Осипа Мандельштама и др., которые в его художественной разработке использовали достижения философской мысли разных времен и литературы прошлого. Можно предполагать, что наиболее полно онтологию вечности разработали символисты, в связи со своими программными установками – концептом Вечной Женственности и стремлениями про-

никнуть в непознаваемое, в мистику. Многогранные образы создал в этой области «заложник вечности», поэт, который «мыслил эпохами», естествовед, мистик и идеалист в одном лице – Андрей Белый.

Исследователи подчеркивают, что мировоззрение этого литератора подвергалось постоянному пересмотру, что он стремился согласовать точные науки и музыку, посредством символов проникнуть в тайну бытия и вынести поэтическую гносеологию на новый, ничем не ограниченный уровень, стереть границы между многими антиномиями, в том числе между мгновенным и вечным, духовным и материальным. В его произведениях начала XX века, наиболее близко связанных с программой символизма, т. е. в стихотворениях из сборника «Золото в лазури» и четырех симфониях прозой, вечность трактуется или как мотив, или как полноправный действующий герой. Основным смыслообразующим приемом в лепке образа вечности остается персонификация (зрительная и звуковая) и сакрализация объекта, синестезийные определения, приписывающие абстрактному понятию материальные и аксиологические черты, вплоть до обожествления.

Одним из постоянных атрибутов вечности в текстах Белого является «зов»; о способности обращать человеческое внимание на явления надмирные, придающие смысл земному существованию, речь идет, например, в стихотворениях «Вечность», «Образ Вечности (Бетховену)» и др. и в симфониях. Упомянутый зов – это сверхъестественная сила, притягивающая внимание людей, но далеко не все способны этот зов услышать и ответить на него. В свою очередь во «внешнем виде» вечности запечатлены эха древних мифов, сопряженные с чувством историзма, свойственного лирическому герою: вечность представлена как «безмирноблестная», «увитая хитомом воздушночерным», «с головой поникшей» и «с урной на плечах». Такие детали вызывают тревогу, напоминают о смерти, кратковременности человеческой жизни, непрерывной смене поколений. Вечность Белого одновременно непостижима и близка людям своей грустью, тревогой и некоей обыкновенностью – например, ей тоже снятся сны, ее настроение и чувства изменчивы, даже капризные. В других стихотворениях вечности приписывается еще сердитость, равнодушие или жестокость. Согласно своим теоретическим концепциям [см.: 6, ч. 1, с. 114; 8, с. 32], тематизируя объект, Белый предпочитал цветовую символику – его вечность это посредник между небытием, хаосом (черный цвет) и бытием (прозрачность необходимого для жизни воздуха), между небом и иными мирами и землей. Но символом вечности может быть все, прежде всего все то, что запечатлено в формах и ритмах вечно умирающей и вечно возвращающейся к жизни природы, элементы пейзажа, абстрактные понятия. Например, Блоком вечность воспринималась как бездна, пропасть, субстанция, равнодушная ко всему, одновременно источник и всего живого, и смерти.

В симфониях образы вечности более развернуты, чем в стихотворениях, причем в каждой из них, в связи с характером произведения, освеща-

ются другие аспекты и вечности, и времени, накладывающиеся на многогранность зарисовок. В цикле симфоний еще более выразительно, чем в кратких формах, заметно, что авторский научный подход ко всем явлениям уживается с мистикой и фантазией. Все четыре произведения овеяны ностальгией по прекрасному, совершенному и бесконечному, конституированные в них переживания сотканы из грез, реакций на перемены в природе – носители прекрасного и таинственного, и запечатлены в музыкальных фразах; сама музыка для поэта это окно, из которого «льются потоки вечности и брызжет магия». Автор всесторонне исследует различные, зачастую противоположные, «модусы бытия временного и вечного, рационального и иррационального, явленного и тайного, мистического, в их реальности» [10]. При этом в тексты симфоний вписано восприятие вечности и времени через образ человека [11] его судьбу и стремления.

Вечность для поэта является чем-то почти реальным, осязаемым и интуитивно ощущаемым, находящимся рядом, но все-таки трудно постижимым. Он показывает ее в различных ситуациях и с помощью целого ряда метафорических определений улавливает ее проявляющиеся в них свойства, складывающиеся в ее обобщенное представление. Перед читателем вырисовывается картина «консубстанционного мира» в разрезе, с учетом его «актуальной бесконечности и прерывистости» [14] с цепью перевоплощений и проявлений одного в другом, в т. ч. вечности в миге и мига в вечности [9, с. 480].

В «Северной симфонии» показан символический путь человечества, представляемого тремя поколениями королевской семьи и их противниками, поклонниками черной магии, от язычества к христианству, отождествляемому со светом, прозрением и спасением. Вечность в этой симфонии выступает в роли ключевого слова и участника метафизического действия, концентрированного на интуитивно-этическом постижении тайны, на самосовершенствовании героев, их победе над злом и приближении к основным ценностям христианства. Поэтическая эквивалентизация отирающейся о безвременье Вечности (поэт всегда в этом слове употребляет прописную букву) осуществляется путем символических перевоплощений в ночь, «ночную птицу», туман, отблески света, наконец в «женщину в черном». Вечность заменяет осиротевшей королеве отца, мать и учителей, сама выступает в роли наставницы, призывающей девушку к «надмирному», теургическому. И королева «посвятила себя и свой народ вечности», что обещало внутреннюю метаморфозу людей и наступление «белой радости». Таким образом, вечности приписана роль посредника между людьми и теодицеей.

В «Драматической симфонии», показывающей в ироническом освещении замкнутое пространство города с его анонимными суетливыми жителями: извозчиками, дворниками, разночинцами, философами и психически больными, среди которых «нет никого, кто бы сумел обойтись без

времени» [7, с. 91], речь идет о безуспешной попытке понять вечность через философию (один из героев читает кантовскую «Критику чистого разума»). Изолированные от открытого пространства природы герои ощущают «вечную скуку» и нервное напряжение. Вечность присутствует среди них, но не шепчет напутствий ни призывов, а лишь равнодушно наблюдает. Например, когда философ спал, она «разгуливала в соседней квартире», «постукивала и посмеивалась». Другие люди нередко ощущали «за спиной ее дыхание» и боялись ее. В этом окружении она была «строгой и спокойной».

В симфонии «Возврат» ведущий скучную жизнь лаборант Хандриков в снах видит себя на берегу бесконечного моря, наедине со вселенной, где беспрепятственно слышен зов неизменной вечности, а слагаемые пейзажа, например, припоминающий умного старика большой камень, помогают проникнуть в смысл существования. После сонных прозрений реальная жизнь воспринимается героем как маета, и утешением являются лишь «потoki вечности», изливающиеся из очей «избранников», например, психиатра, лечившего жену Хандрикова. К вечности, к надмирному началу приблизила героя смерть в озере. Погружение в воду отсылает к богатой акватической символике очищения и перевоплощения, а постижение вечности через соединение с водой активизирует идею вечного возрождения; в третьей симфонии наиболее выразительно заметен диалог Белого с Ницше, с его Заратустрой.

Наконец, в четвертой симфонии «Кубок метелей», посвященной изучению «состояния современной души», выявление метафизических начал в современной жизни и приближение идеи мирового всеединства реализуется через изображение усилий людей (Светлова и Адам Петрович), победивших свою земную любовь ради любви небесной, вечной. Мелькает перед читателем зарисовка мира (его знаки это по-прежнему пролетающие облака, ветер, вьюга, туман, отблески света) «на крыльях улетающего вперед от настоящего», значит, к состоянию, когда «времени не будет», что обещает или беспредельный апокалипсис или окончательную победу над смертью; недаром в характере лейтмотива избраны автором травестированные фразы из наиболее известного Апокалипсиса: «Когда было, тогда будет, тогда есть. Есть, было и будет. Но мир смерть забудет»; «Время смерть развеет, время смерть забудет, времени не будет»; «Твердь голубая без времени будет» [«Кубок метелей», с. 322].

После модернистских попыток освоения вечности с помощью многозначной метафорической образности в советское время пришла очередь на другую эквивалентизацию. Приверженцы материализма пользовались термином «вечность», но трактовали его как бесконечность времени существования материального мира, «несотворенного и неуничтожимого», вследствие чего понятие вечности в эпоху сплошной атеизации десакрализовалось. Обещания потустороннего рая компенсировались перспективами

светского бессмертия для заслуженных, понимаемого как жизнь в благодарной памяти потомков. Обязывающая всех мировоззренческая ориентация нашла отражение в популярных лозунгах и новых обрядах, новых праздниках. Имеются в виду фразы «вечная память», «вечная слава» (героям войны, труда, первооткрывателям), «вечно живые» и тому подобные. Многих советских писателей интересовали разные аспекты феномена светской (и не совсем светской) вечности в контексте обязывающей идеологии.

В связи с этой проблемой притягивают внимание экспериментальные произведения «позднего» Валентина Катаева, прежде всего повести «Святой колодец» и «Алмазный мой венец», в которых ключом к вечности, ее естественным атрибутом избрана категория человеческой памяти. Памяти о пережитом, о красоте жизни и мира, даже в драматические моменты истории. Также памяти на чужие тексты, ассоциирующиеся с настоящим искусством, с прекрасным. Память воскрешает, но и переосмысливает прошлое, не позволяет ему пропадать безвозвратно. Именно благодаря памяти живут в настоящем наши предки и великие люди. Распространенным способом увековечивания людей и разных явлений считается также творческий акт, в том числе и литературный. В «мовистских» текстах Катаева выступает также ряд символов вечности, понимаемой как воскрешение прошлого и продление настоящего едва ли не в бесконечность. Например, в «Святом колодце» к рангу символа непрерывного, вечного существования возвышен переделкинский родничок со стариком, вечно моющим в его воде бутылки, вынимаемые из бездонного, значит «бесконечного» мешка [ср.: 15]. Кстати, символы Катаева довольно близки модернистским.

В свою очередь в тексте «Алмазного венца» звучит сквозной мотив вечной весны как синонима постоянно возрождающейся жизни, свободы, счастья, никогда не умирающей надежды на усовершенствование жизни. Но это также пространство небытия, куда ушли уже все друзья-поэты, из которого нет возврата. К вечности приближает также поэтическое умение «материализовать» мечты: усилиями воображения близкий реальному автору герой повести нашел вечную весну в одном из парижских парков. Он увидел памятники из необыкновенного космического вещества, воздвигнутые выдающимся литераторам – жертвам железного века, которым посвящено произведение. Памятники без пьедесталов кажутся емким символом перехода в вечность, аналогично как созданное литераторами, которых изображают и произведения о них. Один из таких нерукотворных памятников Катаев построил и самому себе, т. е. своим литературным усилиям, связывая тем самым литературу прошлого с современной и свою жизнь, свое творчество если не с вечностью, то с каким-то этапом истории.

Феноменом вечности интересуются и представители литературы конца XX – начала XXI века, например, Виктор Пелевин с его внутренней Монголией в романе «Чапаев и Пустота», где понятие вечности связано с человеческим сознанием, с необходимостью преодоления интеллектуаль-

ных и психических барьеров, Людмила Улицкая, Саша Соколов и др. Автор «Медее и ее детей» приближается к освещению вечности с разных сторон: писательница в большинстве своих произведений отражает ритмы вечности через изображение будничных дел, складывающихся на судьбы героев, которые, как, например, Медее [см.: 13], проживают жизнь, «наполненную узорами вечности», или временно, в минуты прозрения, оказываются «соучастниками шуму вечности» [13], или имеют возможность «рожать себя заново» именно для вечности. С последним случаем имеем дело в «медицинском» романе «Казус Кукоцкого», одна из глав которого показывает посмертную жизнь героев в постмодернистском, альтернативном по сравнению с христианским, потустороннем мире, названном Улицкой «средним миром». Альтернативность концепции имеет свои источники в трактовке нескольких религий, прежде всего христианства, иудаизма, ислама, буддизма и индуизма как равноправных, но также в науке, авторских знаниях и фантазии. Напомним, что в наши дни многие атеисты отрицают утверждение, что в момент смерти тела окончательно перестает существовать человеческое «я», и ищут перспективы продления существования [5, с. 6, 12], с большим вниманием исследуются также впечатления людей, переживших клиническую смерть, значит, побывавших на противоположной стороне бытия [2].

Вся картина «среднего мира» это сон героини Елены Кукоцкой, больной утратой памяти, но обладающей даром общения с умершими, с трансцендентным и проникновения в иные, нематериальные запредельные миры; этот дар окуплен большим страданием. Читаем в романе: «Боль обступала меня со всех сторон, она была больше меня и раньше меня. Я просто была песчинкой в бесконечном потоке, и то, что происходило, я догадалась, как раз и называлось вечность».

Традиционно смерть тела трактуется писательницей как шаг в вечность, но сама вечность изображена Улицкой в необычном ракурсе. Отталкиваясь от слов Симоны Вейль: «истина лежит по стороне смерти», избранных в качестве эпиграфа романа, писательница строит свой проект на допущении, что после окончания земной жизни каждому дана возможность исправления совершенных ошибок, самосовершенствования, приближения к трансцендентному. Средний мир лишь немного похож на «классическое» чистилище, так как в нем также некоторые люди страдают (например, две женщины, скованные одной цепью), но их муки не столь страшные, как описанные в «Божественной комедии» Данте, и, что еще важнее, дальнейшая судьба попавших туда зависит от них самих, от их внутренних усилий, способности создать самого себя заново, а не от молитвы живых. Кроме того, обитатели среднего мира могут помогать друг другу в трансформациях. В общем, средний мир Улицкой наиболее близок представлениям, функционирующим в исламе, где смерть трактуется как переход в другое состояние, «состояние оживления» в пространстве, в котором царствуют условия, похожие на земные [3, с. 118].

Кроме того, в потустороннем мире Улицкой пребывают не только люди – герои романа, представленные читателю в остальных трех его главах как неповторимые и уникальные личности, но и нерожденные дети – жертвы аборт, животные, фантастические существа и таинственные сверхъестественные силы, которые подсказывают, что делать, а иногда помогают людям понять самих себя и найти дорогу в высший круг среднего мира, перейти в новый этап существования. В среднем мире имеют место также перевоплощения благодаря труду таинственных существ, способных, например, превратить собаку в женщину; в описании этой перемены идеи реинкарнации дополняются научными новинками и литературным диалогом хотя бы с М. Булгаковым. Писательница экспонирует безмерность непознанного, распространяющегося и на человеческую личность, на проблемы самопознания, и на вечность; лишь выдающиеся люди, напр., из героев романа гениальный врач Кукоцкий и писатель Лев Толстой, отдают себе отчет в размере собственных незнаний. Одновременно своей загадочный и странный образ того мира Улицкая использует для освещения злободневных проблем, например, легализации или запрета абортов (дискуссии на эту тему ведутся в разных странах Европы и в наши дни). Вводя фрагмент о нерожденных детях, она с большой дозой экспрессии подчеркивает, что из таких зародышей рождаются массовые убийцы, верлульфы, оборотни...

Как в «Молитве» Б. Окуджавы, каждый из героев получил на определенной стадии самосовершенствования то, чего ему в земной жизни не хватало: Елена – память, ослепшая Василиса зрение (также внутреннее), Кукоцкий – любовь жены. В общем, в среднем мире, в котором «страшного не было ничего», герои пользовались большей свободой, чем при жизни в жестких тоталитарных условиях, и возможностью принимать свои решения более самостоятельно.

В своей концепции Улицкая обещает вечную жизнь и перспективы развития всем, стирая границы между поклонниками разных религий, верующими и неверующими, гениями и рядовыми людьми, даже между порядочными и преступниками, и это пока, наверное, самая оптимистическая проекция вечной жизни, тем более, что в тексте найдем и обещание святости для всех.

Проведенный в настоящей статье анализ избранных произведений показывает, что в понимании феномена вечности всегда важную роль играет субъективный человеческий фактор, в первую очередь разум и воображение.

Список литературы

1. Jan Paweł II. Katecheza „Pień jako ostateczne odrzucenie Boga” [Электронный ресурс] / Jan Paweł II. – Режим доступа: [http://www.intratext.com/IXT?POL\)0060/P27.HTM](http://www.intratext.com/IXT?POL)0060/P27.HTM). – Дата доступа: 06.09.2016.

2. Langkammer, H. Życie po śmierci. Eschatologia Starego i Nowego Testamentu / H. Langkammer. – Lublin, 2004.

3. Righetto, B. *Życie pozagrobowe. Dziesięć rozmów o rzeczach ostatecznych* / B. Righetto. – Kraków, 2005.
4. Szymański, E. *Eschatologia islamska* / E. Szymański // *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*. – Białystok, 2006. – Т. 1.
5. Wilson, I. *Życie po śmierci* / I. Wilson. – Warszawa, 1990.
6. Белый, А. *Священные цвета* / А. Белый // *Арабески*. – Munchen, 1969.
7. Белый, А. *Северная симфония* [Электронный ресурс] / А. Белый. – Режим доступа: gvb.ru/bely/01_text/01symphonia. – Дата доступа: 15.09.2016.
8. Белый, А. *Символизм как миропонимание* / А. Белый // *Rosyjskie manifesty literackie*. – Poznań, 1974.
9. Кедров, К. А. *Поэтический космос* / К. А. Кедров. – М.: Сов. писатель, 1989.
10. Лавров, А. В. *У истоков творчества Белого* [Электронный ресурс] / А. В. Лавров. – Режим доступа: gvb.ru/belyi/symph_info.htm. – Дата доступа: 10.09.2016.
11. Попова, Н. С. *Образы времени и вечности в русской поэзии Серебряного века* [Электронный ресурс] / Н. С. Попова // *Вестник ВГУ, Сер. : Филология. Журналистика*. – 2010. – № 2. – Режим доступа: www.vestnik.vgu.ru/PDF/philolog/2010/02/2010-02-22.pdf. – Дата доступа: 10.09.2016.
12. *Словарь философских терминов*. – М., 2007.
13. Тимина, С. *Время и вечность в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети»* [Электронный ресурс] / С. Тимина. – Режим доступа: www.academia_media/ftp_share/books/fragment/fragment_19150.pdf. – Дата доступа: 17.09.2016.
14. Шалыгина, О. В. *Время в художественных системах А. П. Чехова и А. Белого* [Электронный ресурс] / О. В. Шалыгина. – Режим доступа: narod.ru/disser1.htm. – Дата доступа: 15.09.2016.
15. Шаргунов, С. *Однажды расстрелянный* [Электронный ресурс] / С. Шаргунов. – Режим доступа: Shargunov.com/proza/odnazhdyrasstrelnnyj.html. – Дата доступа: 17.09.2016.

The article shows different pictures of personified and sacralized eternity reflected in the poems and the symphonies of Andrei Biely, the concept of secular eternity in Valentin Kataev late works (*Святой колодец*, *Алмазный мой венец*) and the project of alternative this word in the novel *Казус Кукоцкого* by Ludmila Ulitskaja.

Keywords: eternity, personification, symbol, remembrance, alternative this word.

УДК 821.161.1

В. Г. Щукин (Краков, Польша)

МАЛОЕ, СРЕДНЕЕ И БОЛЬШОЕ ВРЕМЯ В «ТРЕХ СЕСТРАХ» А. П. ЧЕХОВА

Рассматриваются три разновидности изображенного времени, присутствующие в пьесе А. П. Чехова «Три сестры». Под понятием малого времени подразумевается событийное, среднего – календарное и биографическое, а время метаисторическое, эпохальное именуется большим временем.

Ключевые слова: А. П. Чехов, художественное время, драматургия, поэтика, историософия.

По вполне понятным причинам исследователей драматургии Чехова интересовали преимущественно социологические или антропологические проблемы, связанные с содержанием пьес. Предметом изучения было так-

же художественное пространство [4, с. 298–351], и этот путь вплотную подводил литературоведов и театроведов к ряду вопросов, относящихся к поэтике Чехова. Но на художественное время, иными словами, на образ или художественную модель времени, определяющего ход событий и свершений в изображенном в пьесах мире, внимание обращалось постольку, поскольку кто-нибудь из чеховских героев говорил о времени. О построении же темпоральной поэтики, о взаимодействии разновидностей художественного времени, насколько мне известно, до сих пор не писал никто. Никто не пытался, к примеру, выстроить типологию «времен» в одной из чеховских пьес, хотя совершенно очевидно, что она существует.

Настоящая статья является попыткой построения такого рода типологии на примере «Трех сестер». Смеею, однако, предположить, что подобная схема, с определенными модификациями, приложима также к другим пьесам, созданным Чеховым после 1895 года и к некоторым более ранним, таким как «Леший» или «Иванов».

Для того чтобы верно выстроить типологию времен, стоит вспомнить, с какими основными ментальными конструкциями времени приходится иметь дело человеку последних пяти веков, воспитанному в традициях западной культуры. Культуру народов Восточной Европы, в том числе русскую, я отношу к широко понятому западному культурному ареалу.

Во-первых, существует понятие **вечности**, которое можно также назвать состоянием безвременья – не исторического, а тотального, метафизического. С Ближнего Востока в западную культуру пришло религиозное понятие спасения, в частности, означавшее пребывание в состоянии благой неизменности, подобной буддийской нирване. Именно такое будущее счастье предрекает спасенным душам ангел с раскрытой книгой в Апокалипсисе, который говорит, что Всевышний клялся Живущим, что «времени больше не будет» [8, гл. 10, с. 5–6]. В этом состоянии времени нет: оно исчезает, оно равно нулю. С чеховскими пьесами и их героями так понимаемая вечность не имеет ничего общего.

Можно представить себе близкое к вечности **космическое время**, по законам которого совершаются глобальные процессы во вселенной и которое отличается от вечности недоступной человеческому пониманию динамикой и подвижностью. Никто не знает его характерных качеств, никто не может определенно сказать, пульсирующее ли оно, векторное или циклическое. Но оно существует реально. К постижению его сущности может лишь отдаленно приближаться современная теоретическая физика. К Чехову оно также не имеет отношения.

Совершенно иной природой обладает **мифологическое время**. На мой взгляд, оно близко к временным моделям, творимым создателями произведений искусства, которые представляют собой не реальные, но и не идеальные, а интенциональные сущности, существующие в интересующем пространстве [1, с. 453–455]. Однако в отличие от художественных тек-

стов миф оперирует чудесным образом упрощенными, баснословными представлениями, отсылающими нас к немногочисленным архетипам [14, с. 193–204]. Это время нельзя измерить ни годами, ни веками, ни тысячелетиями: оно неопределенно длинно, но может и сжиматься до неуловимого мгновения. Художественная литература высшего класса способна проникать в тайны мифологического времени. Чехов также обладал умением чувствовать его сокровенное движение.

В отличие от времени мифа **историческое время** имеет ярко выраженный календарный характер: оно складывается из ряда событий, реальность которых признается общепринятым фактом или безусловно таким фактом является. Оно полностью доступно обыденному человеческому сознанию, но оно, как правило, не укладывается в рамки одной, конкретной человеческой жизни, охватывая целые поколения. Лишь в эпохи бурных перемен оно измеряется месяцами или днями – гораздо чаще в историческом повествовании приходится оперировать годами, десятилетиями или даже веками, но гораздо реже тысячелетиями. В западной культуре, сформировавшейся под влиянием иудеохристианских представлений о предназначении, господствует линейное, более того – векторное представление о истории, неизменно направленной в одну только сторону – в будущее. Но еще в античные времена преобладало циклическое понимание истории, к которому Запад время от времени вынужден обращаться в тех случаях, когда пропадает всякая надежда на триумфальное шествие человечества к счастью и благоденствию. Историзм как способ понимания мира был открыт романтиками. Реализм не отказывается от него, но совершает акт частичной деконструкции той мифической оболочки, в которую романтики облекали изображаемый ими мир. Чехов самым активным образом оперирует историческим временем, стараясь относиться к истории объективно, но при этом высоко оценивает ее своеобразную красоту, «поэзию».

Меньшей степенью абстракции обладает **биологическое время**, которое в отношении к человеческой особи приобретает вид **биографического времени**. Оно, как правило, измеряется днями, неделями, месяцами, годами и состоит из фаз или «пор» человеческой жизни – детства, юности, молодости, зрелости и старости. Оно линейно, но если речь идет о продолжении рода и смене поколений, как в романах Льва Толстого или семейных сагах первой половины XX века, то оно может приобретать также циклический, спиралевидный характер. Подобно историческому времени оно особенно подходит для изображения в эпических литературных произведениях. Однако и в драматургии, особенно в обладающей сильным эпическим потенциалом – в такой, как чеховская, несмотря на присутствие в последней отчетливо выраженного лирического подтекста, биографическое время изображается достаточно часто. Эта разновидность художественного времени активно используется в «Трех сестрах» – самой эпической, по мнению Б. Зингермана, пьесе Чехова [4, с. 326].

Чаще всего человек сталкивается, однако, не с биографическим, а с «часовым» или, иначе, **хронометрическим временем**. Его ход не регистрируют в календаре, а измеряют при помощи механических или электронных часов и делят на часы, минуты и секунды. Стрелки часов движутся по кругу, но показывают они строго линейное, векторно устремленное в будущее время, которое принципиально не может течь по спирали или обратиться вспять. В драматических произведениях его ход изображается постоянно, а герои говорят о нем, глядя на часы, гораздо чаще, чем в эпике, потому что в основе драматического действия лежит *драма*, то есть событие, происшествие. Нет нужды говорить о том, что и в чеховских драмах, несмотря на их эпичность с лирическим уклоном, хронометрическое время у всех на виду, даже если герои всего лишь пьют чай, читают газеты или ведут пустые разговоры.

Ради полноты картины стоит упомянуть и о **ядерном времени**, столь же запредельном для эмпирического сознания, как и космическое время. Ядерное время – неуловимое время микропроцессов, происходящих в микромире. Гуманитарная культура, в том числе художественная литература, пока что о нем не упоминает.

Кроме названных основных существуют также промежуточные разновидности времени. Упомяну две из них, так как Чехов обращает на них особое внимание. Это **метаисторическое** и **метабиологическое время**. Обе эти разновидности объективно не существуют, так как представляют собой особые аспекты субъективного сознания личности, пытающегося проникнуть в глубь объективных явлений, в их сверхличностное устройство. Метаисторическое время отличается от исторического тем, что измеряет не эмпирический ход событий, а высшую логику исторических деяний, скрытые и очень важные механизмы, которые управляют движением истории. Чтобы изобразить метаисторическое время, писателю необходимо углубиться в область философии истории, осмыслить ее движение, ибо в данном случае речь идет не о хронологии, а об осмысленном, одухотворенном переживании исторических деяний. Соответственно метабиологическое время имеет место там, где человек задумывается над смыслом собственного и чужого существования, возносясь над биографической эмпирикой в царство одухотворенности. Не просто в биографическом, но и в метабиологическом времени протекает жизнь одухотворенная – иными словами, жизнь человека, который не только существует в биологическом смысле слова, но и находится в состоянии постоянного духовного поиска ответов на «проклятые» вопросы – почему, зачем, что, как и т. п.

Обратимся к анализу «Трех сестер».

В этой пьесе Чехова, как и во всех других чеховских пьесах «первого ряда», четыре действия. И не случайно. Четверка – это определяющее число природного и культурного гармонического ритма: вспомним о четырех временах года, о четырех порах суток, о четырех этапах жизни биологиче-

ской особи, о самом распространенном, «естественном» музыкальном ритме. В «Трех сестрах» речь идет об очень многих больших и малых вещах, в том числе и о «вечных» ритмах природы и человеческой жизни. События первого действия происходят весной, пятого мая; всё начинается ровно в полдень и заканчивается около часа пополудни или половины второго. Во втором действии на дворе масленица, конец зимы и вечер, с восьми до приблизительно девяти часов. Пожар в третьем действии происходит летом и ночью: мы наблюдаем героев с двух до половины четвертого ночи. В заключительном, четвертом действии временной круг как бы замыкается, но лишь наполовину: снова, как и в первом действии, часы показывают полдень, а события, развиваясь достаточно быстро, укладываются примерно в один час, но на улице не весна, а осень. Заметим также примечательную календарную деталь: с начала до конца изображенных в пьесе событий проходит четыре с половиной года. Это легко подсчитать: в первом действии Ирине двадцать лет, в третьем ей идет двадцать четвертый год, а в последнем младшей сестре двадцать четыре с половиной.

Одновременно с календарным, биографическим временем в пьесе скрупулезно регистрируется и точно указывается хронометрическое время, а часы, которые висят в комнатах дома Прозоровых, то есть на сцене, обязательно должны ходить и бить каждый час. Даже в саду, в четвертом действии, все главные герои, переживая то уход военных из города, то дуэль Тузенбаха с Соленым, всё время говорят, который час. А Чебутыкин, разбивший «мамины» фарфоровые часы в третьем действии, на этот раз держит в руках другие «старинные часы с боем» [12, с. 177]. Таким образом, в сценических аксессуарах и в разговорах действующих лиц постоянно присутствуют упоминания двух разновидностей времени. Это «малое», хронометрическое время и время «среднее» – календарное, биографическое, за течением которого скрываются биологические законы роста, взросления и старения.

Герои у Чехова не столько действуют, сколько разговаривают друг с другом и рассуждают вслух, часто вспоминая о прошлом и воображая себе будущее. А значит, они говорят о течении времени. Но все они говорят об этом по-разному.

Вот, к примеру, Наташа. Она производит впечатление человека, всё время глядящего на часы. «Там уже завтракать садятся... Я опоздала... (*Мельком глядится в зеркало, поправляется.*) Кажется, причесана ничего себе...» [12, с. 135]. Так говорит она при первом появлении, в конце первого акта. Во втором акте также о времени, которое показывают часы: «Который час? – Девятого четверть (отвечает Андрей). – <...> Четверть девятого, говоришь? Я боюсь. Бобик наш совсем нездоров. <...> Я так боюсь! – Ничего, Наташа. Мальчик здоров. – Но всё-таки лучше пускай диета. Я боюсь. И сегодня в десятом часу, говорили, ряженые у нас будут, лучше бы не приходили, Андрюша» [12, с. 139]. Наташа боится, что будет не так, как она

хочет, и смотрит на часы. Но и в приятной для нее ситуации она тоже на них глядит: когда она, покинув «больного» Бобика, удаляется, чтобы покататься на санях с Протопоповым, то говорит горничной: «Через полчаса я буду дома. Только проедусь немножко» [12, с. 156].

Маша презрительно называет Наташу мещанкой [12, с. 153]. Это совершенно верное определение, хотя в мещанах, то есть в горожанах, можно найти, кроме пороков, немало замечательных качеств, и потому лучше употреблять слово «мещанка» нейтрально, не прибегая ни к риторике филиппик, ни к поэтике апологий. Одним из важных качеств буржуа или немецкого бюргера был культ точного, хронометрического времени – «времени купцов», которое было шагом вперед по сравнению со «священным временем» средневекового христианства [2, с. 190–204]. Привычка всё время смотреть на часы помогала мещанам проще и быстрее зарабатывать деньги, конкурируя с себе подобными. При этом в процессе производства, товарного обмена или просто ведения домашнего хозяйства важнее были не годы, а часы и даже минуты. Таков уж мещанский, чисто прагматический подход ко времени. Чехов точно уловил это и изобразил героиню, жизнь которой ограничивается существованием, организованным в соответствии с числом календаря и положением часовых стрелок. Наташа живет по преимуществу настоящей минутой: не думает ни о том, как хорошо было в далеком прошлом, ни о том, как будет выглядеть жизнь через двести лет. И в этой прагматической привязанности к настоящему можно разглядеть не только ограниченность или даже примитивность ее кругозора, но и некоторое преимущество по сравнению с тремя сестрами и благородными офицерами. Дело в том, что Наташе, в отличие от других героев пьесы, всё ею задуманное удается. Не только из-за ее очевидного хамства и наглости, но и благодаря тому, что она всё время смотрит на часы – не чтобы вздыхать и мечтать, а чтобы действовать.

Ступенью выше по сравнению с Наташей стоит, в сущности, человек добрый – учитель гимназии Федор Ильич Кулыгин. Его жизнь измеряется не минутами, а учебными часами, полугодиями и годами. Его личное время больше напоминает не малое, хронометрическое, а «среднее», календарное, но календарь у него особенный – учебный, гимназический. В пьесе он выступает как человек без юности и без будущей старости, ибо он никогда не меняется, а вечно повторяет сам себя. Подобно сестрам Прозоровым Кулыгин мечтает о прошлом. И жену свою, только что навек расставшуюся с любимым в финале пьесы, он утешает, обещая ей, что всё теперь будет по-старому: «Начнем опять по-старому, и я тебе ни одного слова, ни намека...» [12, с. 185]. Но он стремится жить, как раньше, не потому что тогда жизнь была, как кажется сестрам, красивой и полной глубокого смысла, а потому что «школьное» течение времени гарантирует стабильность: в нем всё всегда бывает «как всегда», а это очень удобно...

Еще выше располагается в иерархии героев брат трех сестер – Андрей. В начале пьесы, когда все вокруг уверены, что он будет профессором,

он рассуждает и ведет себя наравне с сестрами. Но после ошибки, которую он совершает, женившись на Наташе, он превращается в человека, жизнь которого не удалась в значительной степени по его собственной вине: от роли подающего надежды ученого он деградирует до роли рогатого мужа, пьяницы и картежника. Он живет по законам календарного времени, но измеряется оно не годами, как у его сестер, а неделями и месяцами. Во втором действии Ирина сообщает дурную весть: «Две недели назад проиграл, в декабре проиграл. Скорее бы всё проиграл, быть может, уехали бы из этого города. Господи Боже мой, мне Москва снится каждую ночь, я совсем как помешанная (*Смеется.*) Мы переезжаем туда в июне, а до июня осталось еще... февраль, март, апрель, май... почти полгода!» [12, с. 145]. И, как истинный русский человек, Андрей предпочитает заглядывать в календари прошлых лет. Увы, не только он, но и его замечательные сестры всё время говорят о прекрасном прошлом, в котором были и Москва, и университет. Или же мечтают о неопределенном прекрасном будущем – настоящее же время неизменно представляется им в ужасном свете. И все они почти что ничего не делают (хорошо, что почти!), чтобы лучше было не в мифической Москве и не в будущем, а здесь и теперь, видя причину своих страданий в приговорах судьбы, якобы всегда обрекающей их и всех других милых людей на безнадежное существование.

В чеховской повести «Степь» есть одно любопытное место. Мужики едят кашу и ведут меж собою беседу:

«Пока они ели, шел общий разговор. Из этого разговора Егорушка понял, что у всех его новых знакомых, несмотря на разницу лет и характеров, было одно общее, делавшее их похожими друг на друга: все они были людьми с прекрасным прошлым и с очень нехорошим настоящим; о своем прошлом они, все до одного, говорили с восторгом, к настоящему же относились почти с презрением. *Русский человек любит вспоминать, но не любит жить*; Егорушка еще не знал этого, и, прежде чем каша была съедена, он уж глубоко верил, что вокруг котла сидят люди, оскорбленные и обиженные судьбой» [11, с. 64; курсив мой. – В. Ш].

Егорушка не знал, что русские люди любят вспоминать, но не любят жить здесь и сейчас, но это хорошо известно повествователю, за которым в данном случае скрывается сам автор. С другой стороны, все помнят повторяющийся лейтмотив «Трех сестер» – «В Москву! В Москву! В Москву!» [12, с. 157 и др. страницы]. Но ведь это «в Москву» прежде всего означает желанное путешествие вспять в «среднем», биографическом времени. Но и будущее в представлениях большинства русских героев Чехова не только может, но и должно быть прекрасным, но только в очень абстрактном обрисе или... в Москве (разумеется, у каждого из нас своя Москва). Чеховским героям, как и героям многих других русских писателей, не дает покоя мечта о побеге от «диктатуры места» – от глухой деревни со всем примитивизмом и идиотизмом ее жизни, от провинциального города, а то

и от России вообще [6, с. 129]. Но ведь она адекватна мечте всех Прозоровых или, к примеру, Вершинина – убежать из настоящего времени, от диктатуры набившей оскомину эпохи.

В этом плане весьма любопытен образ Чебутыкина. Он, как и все второстепенные персонажи пьесы, живет по законам календарного времени, а его жизнь не есть судьба – она всего лишь биография, и биография человека слабого духом и деградирующего, подобно тому, как деградирует Андрей. Он тоже учился в университете, он тоже искренне хотел стать хорошим врачом, но сейчас он утверждает, что ничего из медицины уже не помнит. Он сидит, читает газету, вычитывает из нее парадоксы, напевает свою «Тара-ра-бумбию», а под занавес несколько раз повторяет, как заклинание, слова, оторые говорят о том, что он потерял всякую надежду и давно не видит в жизни никакого смысла: «Всё равно! Всё равно!» [12, с. 188]. Но в общей иерархии героев Чебутыкин располагается всё же выше Андрея: он добрее его и умеет или по крайней мере когда-то умел любить по-настоящему. Зритель не может не поверить в то, что он всем сердцем любил «покойницу маму» – мать трех сестер. Но после того как его любовь была обречена на медленную смерть, он разочаровался и не только ушел в себя, в тотальную иронию и обломовское ничегонеделанье, но и захотел убежать в забвенье, в безвременье, туда, где нет иной жизни, кроме биологической. В третьем действии (парадоксально – когда город горит и все бросились тушить дома и спасать людей), Чебутыкин, напившись допьяна, откровенничает: «В голове пусто, на душе холодно. Может быть, я и не человек, а только делаю вид, что у меня руки и ноги... и голова; может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю (*Плачет.*) О, если бы не существовать!» [12, с. 160]. А буквально через две минуты прибывший с пожара влюбленный Вершинин (опять-таки – парадоксально, во время пожара) смеется и говорит: «Сегодня у меня какое-то особенное настроение. Хочется жить чертовски...» [12, с. 163]. Такова жизнь: один ее участник плачет, другой поет, притом первый со слезами вспоминает прошлое, а второй философствует на предмет того, каким прекрасным будет человеческое существование через двести-триста лет.

«Жить хочется смертельно». Этот оксюморон придумал Леонид Андреев, выразив тем самым суть трагедии трех сестер и их окружения, за немногими лишь исключениями. Слова писателя прозвучали в его рецензии на чеховскую пьесу [3, с. 323].

Но, может быть, Чебутыкин лукавит, может быть, он только притворяется, что ему всё равно? Ведь именно он, желавший перебежать из времени в вечность, дважды появляется на сцене с часами, пристально рассматривает их, гордится ими, смотрит, который час. Фарфоровые часы, некогда принадлежавшие его любимой женщине, он разбивает. Это происходит в тот момент, когда Вершинин сообщает, что батареи должны будут уйти из города. Но ведь уход военных для всех героев пьесы, кроме Наташи

и Кулыгина, – большое несчастье, потому что тогда их жизнь лишится всякого смысла и содержания. И всё говорит о том, что Чебутыкин, посылающий к черту существование во времени, втайне тоже ищет смысла жизни – как Ольга, Маша, Ирина, как Тузенбах и Вершинин.

Обратимся же к разговорам этих пятерых главных героев, о которых написаны, наверное, миллионы страниц. Как они относятся к часам, календарю, летоисчислению, к прошлому, настоящему и будущему?

На часы они смотрят не реже, чем Наташа или Чебутыкин, особенно в финале пьесы, когда до отъезда военных (и до дуэли Тузенбаха с Соленым) остается полтора часа, час, полчаса и совсем ничего. И о часах и минутах они то и дело говорят, периодически попадая в плен нумерического мирозерцания [15, с. 191–192]. Однако читатели и зрители быстро об этом забывают. Драматический дискурс текста построен таким образом, что бытовые разговоры сестер и их друзей вытесняются другими – о том, как текли годы и как сложилась их личная судьба, о желании работать, о планах на будущее, о самом будущем, ближайшем и отдаленном и, наконец, о самой главной общей проблеме этой драмы – о смысле жизни. Мы присутствуем при беседах мыслящего пролетариата – учителей, телеграфистки, офицеров не самого высшего ранга. Но социопсихологическая специфика чеховского творчества заключается, кроме прочего, в том, что представители его мыслящего пролетариата, в отличие от тургеневского Базарова или от «разумных эгоистов» Чернышевского, способны вести себя как подлинные аристократы духа. По моему глубочайшему убеждению, именно Чехов явился первооткрывателем многообещающей позитивной амбивалентности русского интеллигента – аристократа и плебей, традиционалиста и демократа одновременно.

Пятеро главных героев лишены идеальности. Они тоже в известной степени такие, «как все»: у Чехова не бывает иначе. Они, подобно подавляющему большинству русских людей, склонны приукрашивать прошлое и будущее, но в то же самое время они неспособны ни полюбить, ни обустроить настоящее. Несколько особняком стоит лишь барон Тузенбах: о своем детстве и юности он отзывается резко и нелицеприятно: по его словам, в родной семье его избаловали, приучили к праздности и к развращенности, свойственной богатым людям [12, с. 123]. О будущем, в отличие от Вершинина, он вообще предпочитает не говорить. И никто иной, лишь только он позволяет себе несколько раз возразить последнему, по словам которого через двести-триста лет люди будут жить так счастливо, что «страдальцев», живших на рубеже XIX и XX веков, все будут только презирать [12, с. 128–129, 131, 145–146]. Прислушаемся же к диалогу подполковника Вершинина и поручика Тузенбаха.

В первом действии:

Вершинин. <...> И может статься, что наша теперешняя жизнь, с которой мы так миримся, будет со временем казаться странной, неудобной, неумной, недостаточно чистой, быть может, даже грешной...

Тузенбах. Кто знает? А быть может, нашу жизнь назовут высокой и вспомнят о ней с уважением. Теперь нет пыток, нет казней, нашествий, но вместе с тем столько страданий! [12, с. 128–129].

Во втором действии Вершинин вновь предлагает помечтать о том, какой будет жизнь спустя двести-триста лет. Подполковник убежден, что тогда «через двести-триста, наконец, тысячу лет, – дело не в сроке, – настанет новая, счастливая жизнь» [12, с. 146]. А как думает Тузенбах?

Тузенбах. Что ж? После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется всё та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая. И через тысячу лет человек будет так же вздыхать: «ах, тяжело жить!» – и вместе с тем точно так же, как теперь, он будет бояться и не хотеть смерти [12, с. 146].

Позитивистской «религии труда» в сознании Вершинина сопутствует свойственная русским людям поистине романтическая идеализация «не-нашего» времени, в данном случае далекого будущего. Ведь он убежден в том, что «для нас», то есть для людей, живущих в настоящее время, «счастья нет, не должно быть и не будет» [12, с. 146]. В этом отношении подполковник ничем не отличается от простых мужиков из обоза, изображенных в чеховской «Степи». Но не таков Тузенбах, для которого счастье, как и страдание, вполне возможно в настоящее время и даже в настоящую минуту, но зато и в далеком будущем наряду со счастьем будет присутствовать неустрашимое горе, ибо никакой идеал нельзя осуществить до конца, а максималистское мышление типа «ничего сейчас – всё в будущем» является безрассудным.

Тузенбах. <...> Не то что двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такую же, как и была; она не меняется, остается постоянно, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете. Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, всё же будут лететь и не знать, зачем и куда <...>.

Маша. Всё-таки смысл? [12, с. 147]

Из интереснейшего продолжения этого разговора следует, что в смысл всего происходящего Тузенбах не верит, потому что его позитивизм полностью лишен того, быть может, безрассудного и неверного, но милого идеализма, который едва ли не с молоком матери впитали русские интеллигенты – Вершинин, три сестры, брат Андрей или Чебутыкин. Напрашивается невольная мысль: а не по-немецки ли всё-таки рассуждает этот благородный барон, который упорно заявляет, что он русский, немецкого языка не знает и что даже отец у него православный [12, с. 132]? Ведь из всех героев только он говорит о неизбежности присутствия и счастья, и страданий как в прошлом или настоящем, так и в будущем. А кроме того, подобно не слишком симпатичному герою повести «Дуэль», зоологу фон Коре-

ну, он не видит никакого смысла в явлениях природы, последовательно и «трезво» отделяя последнюю от представлений, свойственных мыслящим и чувствующим людям. Вот почему Маша осмеливается возразить барону.

М а ш а . Всё-таки смысл?

Т у з е н б а х . Смысл... Вот снег идет. Какой смысл?

Пауза.

М а ш а . Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или же всё пустяки, трын-трава [12, с. 147].

Таковы споры о том самом смысле жизни, о котором веками спорили философы. Но в данном случае нас интересует время. О какой же разновидности времени говорят эти благородные герои, оперируя такими большими числами, как двести, триста, тысяча, миллион? Разумеется, речь идет о большом времени, которое я определил как метабиологическое. Это время, в котором протекает не жизнь отдельной человеческой или иной биологической особи, а человечества в целом. Кроме биологической составляющей оно включает в себя также антропологический, духовный фактор, ибо в этом времени биосфера немислима без семиосферы. Тузенбах полагает, что в этом времени сущность бытовой жизни и человеческих переживаний никогда не меняется. Не меняется и сам человек: *Homo sapiens* в антропологическом отношении не менялся десятки тысяч лет, и следующие миллион лет также ничего не изменят.

Правда ли это? А может быть, права Маша, которой более по душе традиционный русский идеализм с его вечными поисками смысла во всем сущем? «Никто не знает настоящей правды» [10, с. 454], – думает Иван Андреевич Лаевский в финальной сцене повести «Дуэль», в данном случае высказывая истину, близкую к убеждениям самого автора [12, с. 317–318]. Не знает ее Тузенбах, не знает ее Вершинин или Маша, но каждый из них по-своему прав и все они с разных сторон приближаются к ней, хотя бы частично отвечая на безответное заклинание Ольги, четырехкратно звучащее в самом конце пьесы: «Если бы знать, если бы знать!» [12, с. 188].

Кроме метабиологического в пьесе присутствует также другая разновидность большого времени – метаисторическое время. Это время, в котором происходят не те или иные исторические события, а движется история всего рода человеческого, от палеолита до постмодерна и далее, в необозримое будущее.

Позволю себе привести один пример. В третьем действии пришедший с пожара Вершинин рассказывает о двух своих дочерях, что стояли у порога уцелевшего дома:

В е р ш и н и н . <...> матери нет, суетится народ, бегают лошади, собаки, и у девочек на лицах тревога, ужас, мольба, не знаю что; сердце у меня

сжалось, когда я увидел эти лица. Боже мой, думаю, что придется пережить еще этим девочкам в течение долгой жизни! Я хватаю их, бегу и всё думаю одно: что им придется пережить еще на этом свете! <...> И когда мои девочки стояли у порога в одном белье, босые, и улица была красной от огня, был страшный шум, то я подумал, что нечто похожее происходило много лет назад, когда набегал неожиданно враг, грабил, зажигал... Между тем, в сущности, какая разница между тем, что есть и что было! А пройдет еще немного времени, каких-нибудь двести-триста лет, и на нашу теперешнюю жизнь также будут смотреть и со страхом, и с насмешкой, всё нынешнее будет казаться и угловатым, и тяжелым, и очень неудобным, и странным. О, наверное, какая это будет жизнь, какая жизнь! [12, с. 163].

После этого монолога и после того, как Вершинин напевает фрагмент арии Гремина из оперы Чайковского «Евгений Онегин» на слова Пушкина («Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны...»), Маша отвечает ему волшебным «Трам-там-там...» [12, с. 163]. Как же так? Как молниеносно и в то же время как плавно, органично герой пьесы переходит от образа пожара, всеобщего смятения и кровавых уроков истории к любви, гармонии, к «хочется жить чертовски!» При виде Маши, которая «входит с подушкой и садится на диван» [12, с. 163], он забывает о своей тревоге по поводу судьбы его дочерей, и можно подумать, что все войны, грабежи, поджоги и убийства навсегда остались в прошлом. Такова нелогичная логика влюбленности. Автор же, в отличие от героя, не ведает, какие испытания выпадут на долю сестер Вершининых, или, кто знает, какое счастье их ожидает в будущем. Чехов не мог знать, что уже спустя пять лет эти девочки могут стать свидетельницами баррикадных боев, а через двадцать лет – гражданской войны, белого и красного террора, вынужденной эмиграции... Тогда, на рубеже XIX и XX веков, вполне реальной была и иная историческая альтернатива – «здоровая, сильная буря», которая, как говорит в самом начале пьесы Тузенбах, «сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку» [12, с. 123]. Так или иначе, в третьем, «пожарном» акте пьесы речь идет не только об истории, но и о метаистории. Недаром в самом начале этого действия, глядя на пожар, старый сторож Ферапонт глубокомысленно замечает, вспоминая событие, ставшее легендарным: «В двенадцатом году Москва тоже горела. Господи ты Боже мой! Французы удивлялись» [12, с. 158]. Таким образом, метаисторическое время выступает в роли органического начала, придающего смысл процессу истории. Это такой временной уровень, на котором реально-фактическое и легендарное осмысление общего хода событий составляют единое, неразрывное целое.

В заключение мне хотелось бы обратить внимание на следующие четыре обстоятельства.

Первое. Текст «Трех сестер» позволяет выстроить трехчленную типологию времен. Герои пьесы живут и действуют и в малом, хронометрическом времени, и в среднем, календарно-биографическом, и в большом –

метабиологическом и метаисторическом. В первом случае они скрупулезно следят за стрелками часов (Наташа), но могут также совершить отчаянный побег в безвременье («всё равно» Чебутыкина).

Второе. Невольно возникает вопрос: по какой причине у Чехова в конце его жизни проявился столь обостренный интерес к метабиологическому и метаисторическому аспекту человеческой жизни?

«В поисках ответа следует, на мой взгляд, принять во внимание особый биографический контекст, повлиявший на характер предпоследней чеховской пьесы. В течение четырех лет, предшествовавших ее появлению, Чехов пережил по крайней мере три тяжелейших удара. Первый был связан с провалом «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года. Спустя менее полугода, в марте 1897-го, у писателя случилось острое кровотечение, едва не стоившее ему жизни. 12 октября 1898 года скончался отец писателя, Павел Евграфович. Сразу после этого последовал переезд в Ялту, резкая смена климата и болезненный отрыв от любимой Москвы, от друзей и близких, от жены, от театра» [9, с. 168–169].

Чехов был врачом и не мог не знать, что скоро его не станет. Не потому ли Вершинину «жить хочется чертовски»? Не потому ли «жить хочется смертельно», как писал Андреев, всем героям «Трех сестер»? Разумеется, всем по-разному, но одни это четко осознают, а другие, прячась во «всё равно», хотят жить вопреки сознанию. И не потому ли таким *смертельно* важным становится для героев вопрос о смысле жизни, о бренности тела и о бессмертии духа, а также о течении времени – малого, среднего и большого?

Третье. В последнем акте пьесы малое, среднее и большое время взаимно пересекаются и переплетаются, переходя одно в другое, притом каждое из них заявляет о себе всё более настойчиво. Немилое для героев пьесы настоящее раздвигает свои границы в сторону долгого прошлого и необозримого будущего. В конечном итоге создается впечатление, что чеховская философия жизни похожа на древнюю диалектику Конфуция, который, согласно легенде, был автором знаменитой «Книги перемен» («И-Цзин»). Согласно ей, жизнь природы, человека и общества людей состоит из одних лишь перемен, но любая перемена является возвращением к «позапрошлой» стадии на относительно высшем уровне и, таким образом, возвращаясь назад, жизнь в итоге становится всё богаче, а человек и общество – мудрее. И сестры Прозоровы в финале пьесы тоже мудрее, чем в ее начале, хотя их жизнь, описав круг, на первый взгляд возвращается на круги своя, к ситуации первого действия.

Я не могу согласиться со Львом Шестовым, который утверждал, что Чехов был «певцом безнадежности» [13, с. 39], а также с умнейшим знатоком русской драматургии Валерием Мильдоном, который разделяет это мнение, добавляя притом, что чеховские герои «требуют зоопсихологической, а не гуманитарной аналитики» [7, с. 82]. Ведь нам лишь кажется, что они связаны по рукам и ногам безнадежностью – всемирно-истори-

ческой или русской. Эти герои всё время стремятся вырваться за границы своей биографии и своей исторической эпохи, вырваться в большое время, далеко не бездействуя, ибо между ними и Обломовым – дистанция огромного размера.

На мой взгляд, более справедлив не метафизический антинатурализм Шестова, а умеренно пантеистическая диалектика Бориса Зингермана, который утверждал следующее:

Время приобретает у Чехова многозначный, изменчиво драматический смысл, выступая то в роли беспощадного судии действующих лиц (приговаривая их к отказу от личного счастья), то в спасительной, защитной роли (ободряя надеждой на лучшее), оно включает в себя настоящее, прошлое и будущее, жизнь сценических персонажей и историческую жизнь многих поколений, жизнь природы – смену времени года и движение суток, – расщепляется на отдельные, едва уловимые мгновения, слитную череду будней и вечность [4, с. 345].

Четвертое. Открытый, диалогически выстроенный финал пьесы окончательно утверждает зрителя и читателя в мысли о том, что сложнейшего, так и не разрешенного философами вопроса о смысле жизни обойти стороной никак нельзя. На «та-ра-ра-бумбию» и на «не всё ли равно» Чебутыкина отвечают одна за другой все три сестры – главные носительницы красоты, благородства и вечной женственности. Согласно чеховской реплике, сестры «стоят, прижавшись друг к другу» [12, с. 187], больше напоминая трех граций, чем рублевскую Троицу (1, 313). Первая произносит свои слова Маша: «Мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить... Надо жить...» [12, с. 187]. Ирина вторит ей, повторяя любимую мысль только что убитого Тузенбаха: «Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима. засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...» [12, с. 187]. А Ольга, обнимая обеих сестер, еще и еще раз повторяет слова Маши, Вершинина, Ирины, Тузенбаха, но наполняет их оптимистическим светом, как человек, который, зная, что скоро умрет, стремится успеть еще пожить, еще насладиться оставшимися днями и минутами жизни, которая еще не кончена:

Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О, Боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса, и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! [12, с. 187–188].

Авторы этих слов – и Ольга, и Чехов – поистине ощущают дыхание большого времени – метабиографии и метаистории.

Список литературы

1. Ingarden, R. O dziele literackim. Z języka niemieckiego tłumaczyła Maria Turowicz / R. Ingarden. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960.
2. Le Goff, Jacques. Kultura średniowiecznej Europy. Przełożyła Hanna Szumańska-Grossowa / Jacques Le Goff. – Warszawa : Oficyna Wydawnicza Volumen, 1994.
3. Андреев, Л. Н. Три сестры. Драма в четырех действиях, сочинение А. П. Чехова // Полное собрание сочинений / Л. Н. Андреев. – СПб. : Изд. товарищество А. Ф. Маркс, 1913. – Т. 6. – С. 322–324.
4. Зингерман, Б. Пространство в пьесах Чехова / Б. Зингерман // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века: Идеиные принципы, структурные особенности. – М. : Наука, 1982. – С. 298–351.
5. Катаев, В. Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации / В. В. Катаев. – М. : Изд-во Московского университета, 1979.
6. Мильдон, В. И. Открылась бездна. Образы места и времени в классической русской драме / В. И. Мильдон. – СПб. : Артист, Режиссер, Театр, 1992.
7. Мильдон, В. И. Чехов сегодня и вчера («Другой человек») / В. И. Мильдон. – М. : Всероссийский гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 1996.
8. Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа. Откровение Иоанна Богослова.
9. Паперный, З. «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова / З. Паперный. – М. : Искусство, 1982.
10. Чехов, А. П. Дуэль / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1977. – Т. 7. – С. 353–455.
11. Чехов, А. П. Степь (История одной поездки) / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1977. – Т. 7. – С. 13–104.
12. Чехов, А. П. Три сестры. Драма в четырех действиях / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем: в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1978. – Т. 12. – С. 117–188.
13. Шестов, Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов) / Л. Шестов // Начала и концы : сб. ст. – СПб. : Типография М. М. Стасюлевича, 1908. – С. 3–41.
14. Щукин, В. Миф дворянского гнезда: Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей / В. Щукин. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – С. 155–458.
15. Щукин, В. Об исчислимости и неисчислимости в «Трех сестрах» А. П. Чехова / В. Щукин // Чеховские чтения в Оттаве : сб. науч. тр. – Тверь – Оттава, «Lilia-Print», 2006. – С. 191–208.

The article is an attempt to construct a typology of artistic time in the drama, A. P. Chekhov's "Three Sisters". The human imagination knows several varieties of time: eternity, cosmic time, mythological time, historical time, biological (biographical) time, chronometric time and a nuclear time. Chekhov focuses on the problems of Russian history at the biographies of their heroes and at the current time, which is measured by means of a mechanical watch. However, apart from the historical, biographical and chronometric time in the "Three Sisters" is distinctly traced the author's desire to look through the eyes of the characters in the mystery is not so obvious varieties of time – namely meta-biographical and meta-historical time. In this play there are characters that live only within the domestic time, which shows a clock or calendar, but the main characters of this drama tend to grasp the general laws of history, as well as to unravel the meaning of human life. This causes them to go beyond the clock and calendar, and be face to face with the complicated problems of metaphysics existence.

Keywords: A. P. Chekhov, artistic time, playwrighting, poetics, historical philosophy.

**РЕФЛЕКСИЯ ВРЕМЕНИ В АВАНГАРДНОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XX ВЕКА
(МИСТИКО-МАНИПУЛЯТИВНАЯ ВЕРСИЯ Г. АЙГИ И Г. САПГИРА)**

Рассматриваются особенности восприятия времени поэтами-авангардистами, создающими свою целостную картину мира. Выделены актуальные для синкретического мышления характеристики времени и формы его художественного представления. Парадокс десакрализации времени в сравнении с многомерным пространством, сосредоточенность проективных технологий на творческой игре с ним расцениваются как вытеснение хронософии хроносенсорикой, переориентация на переживание настоящего, онтологизация экзистенции, интериоризация времени.

Ключевые слова: поэтический неовангард, Г. Айги, Г. Сапгир, хронософия, хроносенсорика, онтологизация экзистенции, игра со временем.

Творческие установки метафизического неовангарда

Авангардное художественное мышление ориентировано на прорыв, т. е. освоение и присвоение времени – как онтологического начала, исторической стихии и самобытного ритма художественного текста. Рефлексия неотделима от игры, в которой выражает себя творческая воля нового, небывалого, личностного ощущения-понимания темпоральности. В игре раскрывается нетрадиционная картина мира и ментальность, релевантная неклассическому философскому мышлению и научному знанию, всё более абстрактному.

«Постметафизическая философия» XX века, ориентированная на научный релятивизм, склонна к «фетишизации времени»: «время с его необратимостью всё более приобретает черты “нового Абсолюта”, коими оно наделяется у Гуссерля, Гадамера, Хайдеггера» [1, с. 308]. «Фетишизация» отождествляет аксиологию и познавательную установку, когда «философия процесса» исключает реальность вечности, противопоставляя неизменному целому возникновение, становление, случайность, а высшей ценностью считается рождение нового [2]. Соответственно, «постметафизическая философия, утверждая в качестве единственной реальности процесс, поток, становление, творчество нового и солидаризируясь с универсальным эволюционизмом современной науки, возводит время как необратимое, как “стрелу времени” в первый принцип всего сущего» [1, с. 307].

Вторая тенденция познания времени – противопоставление онтологии и рефлексии, т. е. объективного времени и индивидуального восприятия. Они соположены, поскольку представляют собой две реальности с равной для субъекта ценностью. Опыт персонализированного знания, исходящего сразу извне и изнутри, уникален, ибо «непосредственно переживаемое время – это бытийное субъективное время, связанное с чувственным, наглядно-образным восприятием объективно-реальной действительности и с заполнением оперативной и долговременной памяти индексиро-

ванным во времени содержанием» [3, с. 72]. Таким образом, «степень осознания субъективного времени» и уровень интеллектуального развития взаимосвязаны [3, с. 254].

Особенность развития поэтического неоавангарда конца XX века – контраст интеллектуальной и духовной практики: поэзия «московского концептуализма» (Д. А. Пригов, Л. Рубинштейн) эксплуатировала релятивистскую гносеологию, но параллельно развивалась мистическая линия – лирика религиозного (Г. Айги, И. Жданов) и метафизического сознания (Вс. Некрасов, Г. Сапгир). Парадокс в том, что оба направления не «фетишизировали», а «эксплуатировали» время, т. е. играли в текстах с его существенными атрибутами – становлением, дискретностью, длительностью, динамикой, ритмом, протяженностью мига и проблемой обратимости движения. При этом за пределом рефлексии оставалась загадка природы времени, актуальная в начале века для футуризма и супрематизма: образы и модусы темпорального, онтология Хроноса, вечность и природные циклы, прогресс, разнонаправленность и многовекторность движения, возможность резонанса и управления, субстанция творящей силы – процесса, обеспечивающего единство всецелого, и др. Причина – не только в постулатической фазе культуры, ибо разочарования в универсальных проектах компенсируются способностью выстроить свой личный миф. Пример – метафизическая лирика классического модерниста И. Бродского, решавшего поэтическими средствами иррациональные задачи: переживание бессмертия здесь и сейчас через преодоление границ своего «я» и достижение ментального и ритмико-интонационного резонанса с всеединым процессом.

В конце XX века проблема отношения ко времени и отношений со временем – это особый режим диалогического общения с безличным, неуловимым, но осязаемым и всеобъемлющим началом. Диалог перестал быть философским открытием, он актуален как жизненная практика – обретение полноты непосредственного и творческого существования. Поэтому предмет нашего рассмотрения – поэтические формы организации и представления этого диалога. Авангард демонстрирует новизну приёма, но каково его наполнение, т. е. стоящая за ним картина мира? Авангард предполагает открытие, но возможны ли типологические решения и какова степень индивидуальной специфики? Ответы на эти вопросы даст сравнение авангардной поэтики Г. Айги и Г. Сапгира.

Выбор авторов обусловлен комплексом мотивов. Принадлежавшие к одному поколению – Геннадий Айги (1934 – 2006) и Генрих Сапгир (1929 – 1999) – обратились к авангардной поэтике в конце 50-х годов наперекор официальной идеологии и эстетике нормативной простоты. Открытия формы стала олицетворением абсолютной творческой свободы. Г. Айги дорожил оценкой авторитетного учёного: «Роман Якобсон в его “Письме о Малевиче”, в 1975 году, назвал меня “экстраординарным поэтом совре-

менного русского авангарда”. <...> “Авангардным” я считаю моё постоянное стремление к предельной заострённости поэтического языка» (здесь и далее в цитатах воспроизводится авторская пунктуация. – *И. П.*) [4, с. 145]. Творчество Г. Сапгира описывается как вольная игра разрушения-созидания: «Гений Сапгира (а гений – это способность предсказывать бег времени) соединил принципы “нового” театра абсурда (Сапгир был талантливым драматургом) и традиции русского поэтического авангарда первой половины XX века» [5, с. 16]. Сам поэт заявлял, что стремился к свободному «совмещению классики и авангарда»: «Я именно в этом всегда ощущал потребность» [6, с. 148].

«Совмещение» антиномий – это сочетание безусловного духовного знания и релятивистской игровой поэтики. Артистическое сознание Г. Сапгира обращено к высшим смыслам, его познание не скептическое, но свободное, поэт признаёт соучастие объективных высших сил в собственном письме и открыт трансцендентальному опыту. Гносеология Г. Сапгира – мистический агностицизм, помноженный на мощное чувство жизни: «Я не верующий в привычном смысле, не православный, не верующий иудей. Но когда я пишу, то иногда знаю, чувствую, что *что-то* меня *связывает с другими силами* и мне, так сказать, то, что я делаю, – *позволено*: псалмы и что-то другое... я чувствую: *моё время только приходит*, что-то ещё впереди» (здесь и далее курсив автора. – *И. П.*) [7, с. 166]. Поэт обладал чрезвычайной витальностью и в последний год жизни, после инфарктов и инсультов, вдохновлялся бесконечностью предстоящих творческих открытий.

Для Г. Айги поэзия подтверждает единство с миром, его императив – «не только верить, но и свидетельствовать собой, что человек *не оторван* от природы» [4, с. 130]. Единство реализуется в сотворчестве с органической силой: «Природа, как бы наблюдая за действиями художника, иногда внезапно вторгается в его труд (в стихи, в холст) своей сырьевой, “натурной” деталью, чтобы осветить все элементы рукотворной картины, чтобы показать, какой должна быть их цельная общность» [4, с. 19]. Г. Сапгир тоже видит поэзию средством открытия и представления целостности мира: «За нашей будничной реальностью есть иные реальности, иные миры, нечто, что мы чувствуем, или чуть чувствуем, или не чувствуем вообще. Между тем оно есть, есть, есть! А искусство может и должно это улавливать своими особыми средствами» [6, с. 149]. Акцентируя установку на синтез, а не на анализ, поэт определял своё место среди товарищей-авангардистов: «Вообще по поводу моих отношений с концептуализмом да и с лианозовской школой я хочу сказать во что. Я всё-таки от всего этого отличаюсь, как мне кажется, неким синтетизмом, пафосностью, стремлением к экзистенциальным состояниям духа» [8, с. 328–329]. Авангардная поэтика фиксирует мистические открытия.

Очевидно, что приоритетная цель поэзии Г. Айги и Г. Сапгира – воспроизведение открывшейся им в визионерском опыте целостной картины

мира. Оба автора убеждены в органичности присутствия высшего начала в мире и, соответственно, в своём творчестве. Оба убеждены, что нетрадиционные формы и новый язык – адекватное средство постижения и запечатления экстраординарного опыта, они ассоциируют свой метод с реализмом, давая ему специфическое определение. Для Г. Айги это «реализм существенного, *экзистенциальный реализм*» [4, с. 145], т. е. фиксация подлинных смыслов, выделение идеального начала в самом существовании: «Искусство, вообще, – реализм, но – сущностный реализм. Наличие и продолжительность сути, не исчезающей со смертью преходящего» [4, с. 23]. Авангард, в силу неподвластности диктату материального и видимого, «может быть, и есть подлинный реализм. <...> настоящими реалистами были авангардисты» [4, с. 289]. Г. Сапгир сочувственно цитирует определение искусства, данное Е. Кропивницким, – «трансцендентальный реализм». Это, судя по письму учителя, императив постижения тайного, но имманентного внешнему и внутреннему миру: «... пробуждение от сна мирной реальности к скрытой реальности мы ощущаем как неизбежное, неотвратимое. <...> Трансцендентальный реализм – это реализм нашего интеллекта, но вот реализм тайных эмоций страшен, неотвратим и неизбежен: он неизбежен!» [9, с. 315]. Для самого Г. Сапгира поэзия была не каналом для разрешения страстей, но путём единения с сущностным: «Для меня вообще всегда очень много значил экстаз приятия жизни, приятия смерти» [8, с. 329]. Поэтому сапгировский опыт преодоления границ бытия и инобытия усилием мысли и духа тоже можно назвать «трансцендентальным реализмом».

Итак, поскольку доминанта целостности остаётся непреложной для обоих авторов, поскольку эта целостность включает трансценденцию и осознаётся в состоянии экзистенциального откровения, прозрения, экстаза, т. е. вместе с острым ощущением её темпоральной составляющей, то рефлексия времени остаётся одним из путей осознания всецелого и способом его выражения. Но авангардное мышление не столько рецептивное, сколько эвристическое и волевое, поэтому закономерен вопрос об управляемости чувством времени. Возможно ли оно, если это не индивидуальная память или воображение, а ситуация непосредственного общения с объективной реальностью? Ведь художник имеет дело не только со своим субъективным переживанием, но и с состоянием мира? Очевидно, что речь идёт не о распоряжении социальным и историческим временем, на что претендовал революционный футуризм. И всё-таки, поскольку авангардное мышление пользуется приёмами, т. е. технологично, то возможна ли технология обращения с объективным временем? Может ли оно использоваться как инструмент для достижения собственных целей? Каким образом можно управлять чувством времени, своим и чужим?

Для ответа на вопросы нужно рассмотреть авторскую концепцию времени – понимание его онтологической природы, отношений со всецелым и возможности диалога внешней событийности с индивидуумом.

Мистериальная концепция времени и образ всецелого

Знаменателен отказ от фетишизации времени: ни Г. Айги, ни Г. Сапгир не превращают его из атрибута бытия в самостоятельную силу, творящую и разрушающую, и не обособляют как сверхценность, но переживают в континууме с пространством. Это подчёркивается в прямых рассуждениях, а стихотворная практика держит на факторе времени визуальный образ текста.

У Г. Айги, склонного к прямой авторефлексии в прозе, пока не удалось обнаружить оригинальных раздумий о собственно Времени и его структуре. В характеристике русского футуризма он ссылался на теорию относительности как на основу авангардной хронософии: «... само слово *авангард* говорит о появлении тех сил, главным импульсом для которых было – *предвидение* будущих изменений средств поэтики, “нащупывание” и конкретизация их, – как бы вырывая их *из будущего*. Не забудем главного и очевидного: художники и поэты авангарда творили с “эйнштейновским” осознанием Времени, вторгаясь в будущее со “знаменем”, на котором, по выражению Велимира Хлебникова, “сверкало пространство Лобачевского”» [4, с. 191]. Знаменательно, что Айги предпочитает не вызов настоящему, а работу в пространственно-временном континууме, он ценит эвристический, а не жизнетворческий тип деятельности. Поэт постутопической эпохи чуждался социального и исторического времени: «Я не люблю никакого “шума времени”, сдержанно отношусь к историзму Пастернака (на мой взгляд, несколько экзальтированному), в историософии Мандельштама мне чувствуется некий “дальне-италийский” холод. В упомянутом “шуме”, для меня, есть что-то выпретенное – и “время” мне скорее *видится*, и скорее – как некое шевелящееся месиво все более “обновляющихся” человеческих боен» [4, с. 292]. В данном случае речь идёт скорее не о «пространственной визуализации» времени [10, с. 115], а о выразительном образе истории.

Г. Сапгир размышлял о собственной тайне времени только в стихах – и по чрезвычайным поводам. Такова реакция поэта на смерть в стихотворении «Памяти отца» (1963): «И времени больше не стало... / Это не ново. / Это случается часто – / По заявлению Иоанна Богослова / И примечаниям Екклезиаста. // Под синим небом Вострякова / Белело / Неузнаваемым лицом / То, / Что было / Моим / Отцом. // Для нас / Был час. / А для него? / Ничего? <...> Раввин / Всё обращался к тебе: – Беньямин! / Сын Файвыша! / Но молчало / Тело. / Без имени? / Без рода и племени? / Неужели не стало времени?» [11, с. 121–122]. Вопросание открывает многогранность времени: это срок человеческой жизни и существования здешнего мира, но не динамической вечности, ибо апокалиптическое предсказание седьмого ангела о том, «что времени уже не будет» [Откр. 10: 6], звучало от имени «Живущего во веки веков» [Откр. 10: 6]. Для поэта важно, что осознание времени существования совершается через окликание – и умершему нужно уже иное имя или иной окликающий для самоопределения в ином бытии.

Что касается истории, то её понимание у Г. Сапгира и Г. Айги лишено иллюзий. Так в стихотворении «Война будущего» (1958?) Г. Сапгир ощущал грядущее: текст – это 22 строки из точек между двумя словами-рифмами «Взрыв! <...> Жив!?!» [11, с. 31]. Поздние отклики на современность не менее пессимистичны («Москва конца века», «Очередь» 1989?). Движение физического времени видится как стихия уничтожения. В стихотворении «Сущность» (1963) агрессивной динамике разрушения противопоставлен образ мерцающего ритма, присущего идеальным, но живым представлениям о мире: «Белый свет не существует / Он в сознании торжествует // Вот / Предмет / Смотришь – / Нет // Каждое мгновение / Это пожирает // Стол – / ол – / Растворился и ушёл <...> И знакомое лицо – / Ни начала ни конца / А любимое лицо – / Всё равно что нет лица // Но / Остаётся / Карта сущности // Я видел карту / Это в сущности / Слепое белое пятно / Слегка вибрирует оно» [10, с. 125–126]. «Слепое пятно» на сетчатке глаза – средоточие нейронов, поэт смотрит внутренним зрением, чтобы, как Гомер, видеть всё.

Целостность мировосприятия – доминанта сознания обоих поэтов и потому сверхценность художественного мира и сверхидея творческой программы. Целостным видится мир подлинный, неуничтожимый и осенённый высшим присутствием. Задача поэзии – представить его вживе, чувственно-ясно. Художник рассматривает время творения и художественное время внутри стихотворного текста как одну животворную энергию текста.

Г. Айги видел назначение поэта в том, чтобы «чувствовать жизнь человека действительно во всей Вселенной, его бессмертие, духовное бессмертие человечества...» («О назначении поэта» 1990) [4, с. 279]. Этот императив отнюдь не умозритель, его исполнение предполагает особую духовную работу, внутреннюю самодисциплину и настроенность на будущее: «Поэт должен найти – несмотря ни на какие препятствия – и время, и силы, и способы всё время сохранять это в себе, не терять, добиваться и воплощать» [4, с. 279]. Поскольку общее, всеобъемлющее время видится как животворное начало, оно отождествляется с божественной благодатью. Она же – как всеединое – включает в себе динамику и статику. Соответственно, творческий процесс переживался как двойственное движение-состояние – как приближение к уже готовому, как будто заранее заданному тексту.

Г. Айги убеждён: «Работая, поэт как бы имеет дело с *неким абсолют* (слова будто “нащупывают” его)» [4, с. 292]. Письмо воспринимается как диалог настоящего времени с будущим, которое генерирует текст, а само его рождение совершается как резонанс-проявление целого. Так описан процесс идеального стихотворения: «Иногда, при первой же набросанной строке будущего стихотворения, возникает ощущение, что начатая вещь уже “где-то” существует в своём окончательном виде, что решение задачи,

за которую мы взялись, “где-то” уже известно. <...> Думаю, что первые же набросанные строки, характером, своим ритмом уже определяют *размер* будущей вещи. Мы уже подчиняемся существующему и *будущему* размеру, наше дело – лишь выявить его, выдержать эту работу» [4, с. 20].

Целостное мировосприятие Г. Айги представляет пространство текста динамической статикой – процессом, запечатленным в образе стихотворения.

<p>ХОДЬБА – ПРОЩАНЬЕ</p> <p>отцвела земляника</p> <p>отзвучала безлюдно вечерня лесная</p> <p>и осталось такое смотрящее умное Солнце</p> <p>ТАКОЕ ОСТАЛОСЬ</p> <p>1977 [4, с. 39]</p>	<p>ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХРАМА</p> <p>о голубое и поле – серебряной ниточкой – поле (и много золота много)</p> <p>вдоль – напряжение! и твёрдостью светлости ввысь</p> <p>1981 [4, с. 61]</p>
--	---

Название «Ходьба – прощанье» объединяет воедино физическое действие и душевное движение, а прерывистые и расширяющиеся строчки стихов показывают смену состояний природы как переход всего, что имеет свою краткую меру существования, в неистощимое присутствие благодати. Финальная строка превращает конкретный образ светила в местоименное обозначение неиссякаемого света – и «остаток» предшествующего стиха, выросший до заглавных букв-знаков, фиксирует неизбежность длящегося события. Название «Возникновение храма» указывает на процесс-открытие: строчки создают вертикальный текст – визуальный образ вырастающего в восприятии, но уже существующего крестообразного строения. Образ храма угадывается в своих очертаниях, но написан светом неба («голубое»), земли («поле – серебряной ниточкой»), куполов («и много / золота / много»). Свет проявляет силовые линии: горизонтальное «вдоль – напряжение!» и вертикальное «твёрдостью светлости / ввысь». Напряжение – это динамическая статика благодатной энергии, заключённой в храме, – высшей энергии, переданной строем текста и временем его развёртывания.

Целостность всеединого у Г. Сапгира обусловлена неистощимым, всеохватным, непрекращающимся процессом творения. Онтологический процесс представлен в стихотворении «Ничто» (1999) как цепочка порождений-превращений: «ничего» чреват «существом», которое – сама «Пустота», она производит «бытие», а из него уже – «пространство и время».

Антропология времени

НИЧТО	СВОБОДА ВЫБОРА	<...>
<p>Нет ничего Там – существо Пустота рождающая бытием награждающая Бытие – на лету избывает себя – в пустоту Пустота напрягает усилия – снова стала рогом изобилия – и подобно девушкам беременным разрешилась пространством и временем</p> <p>1999 [12, с. 761]</p>	<p>Из соседней сферы разглядывал Землю мой будущий ангел – Время остановилось – казалось выжидает ...и была ему дана свобода выбора <...></p> <p>Взять под защиту розовый толстый бутон – дать развернуться в бурное море любви для шмеля <...></p> <p>Или сберечь мотылька – на один день Искра экстаза взлетит на закате – мёртвые крылышки сносит вода</p> <p>Стать ангелом-хранителем домашней коровы</p>	<p>Элементарно стать хранителем времени какой-нибудь элементарной частицы – но там время идёт назад и так его мало...</p> <p>Может быть под опеку взять человека <...></p> <p>Все это время – не время внизу в горах Алатау в городской больнице мама под простынями пыталась тужиться но время стояло – ничего не получалось Беру! – решил ангел Врач подхватил измазанную кровью головку младенца – и время пошло</p> <p>1999 [12, с. 854-856]</p>

Примерно то же самое происходит с собственным рождением поэта, о чём рассказано в стихотворении «Свобода выбора». Безрелигиозный, но мистически настроенный автор представляет событие своего рождения как первоначало, которому, впрочем, уже предшествует бытийный избыток параллельных жизней – от электрона до коровы, со своей программой и сроком судьбы. Предшествует и процесс в параллельной вселенной – состояние выбора ангела, который завис в «соседней сфере» в паузе, которую поэт определил её как «время – не время». Динамическая бытийная статика – «остановившееся» в раздумьях время бессмертного ангела – оценивает ещё не развёрнутый, но готовый к реализации временной потенциал всех участников здешнего бытия. Ангел взвешивает решение – чьё время существования освятить своим присутствием. Время имеет два слоя – процессуальный и событийный: процесс родов предшествует, но буксует до момента свершения события, когда «время пошло», т. е. обрело цель движения и стало уже процессом реализации предопределения – того потенциала, который ангел увидел в будущем младенца.

Выбор ангела как будто свободен, но на самом деле предопределён, ведь он назван «мой будущий ангел», т. е. выбор-поиск только приближает к уже запрограммированному результату – так событийное и художествен-

ное время стихотворения замыкается в кольцо. То же происходит со временем жизни автора – оно задано из будущего: у дитя в сравнении с иными равноправными предопределёнными существованиями одно преимущество – судьба поэта, и поэт должен сохранить детскость до конца. Сапгир настаивал: «Я пишу для ребёнка в себе» [7, с. 163], – и это проявлялось не только в детских стихах, но во всей неостановимой игре-творчестве. Пространство игры – всеединое, цель – проявление всеобщей связи: «Весь мир и мы все – одно “я”, мы видим лишь частичку бытия...» [7, с. 161]. Резонанс личного существования с общим процессом позволяет влиять на ход, темп и направление движения времени – в индивидуальном, субъективном восприятии. Эта работа принимает форму поэтической игры.

Формы игры со временем: рефлексия и манипуляция

Для авангарда рефлексия времени и художественные манипуляции им – действия одного порядка. Традиционные формы отклика невозможны по определению – ни эмоционально, ни по образу высказывания. Содержанием рефлексии не может быть констатация безнадежности, какую позволяет себе лирик прямого высказывания. Волевая природа авангардного творчества восстаёт против полного пессимизма, с каким, например, классик О. Чухонцев исповедуется в своём и всеобщем бессилии: «Век-заложник, каинова печать / на устах и на раменах. / Можно всё взорвать и опять начать, / можно всё, но убивец страх... // Я хочу, я пытаюсь сказать, но / вырывается из горла хрип, / как из чайника, выкипевшего давно / до нутра, и металл горит» (2003?) [13, с. 189]. Авангардисту Г. Айги слишком хорошо знакомо отчаяние от истории, но глубина переживаний требует указать перспективу: «Где тьмы безвинных жертв (давно уж призраков), где сам ты – жертва (лишь пока-живущий), – там: родина (лишь это – родина): любовь и к-жертвам-состраданье и сам-ты-жертва-среди-них. Лишь это: родина. И лишь к *такой* – привязанность. И *ту, такую* – не покинуть» («Родина – лимб» 1977) [4, с. 166]. У Г. Сапгира признания в отчаянии единичны, но, даже впадая в ужас, он начинает с надежды: «Или спасутся / Все Спасутся все / Или никто Даже думать Редко случалось / Такой серьёзный Разговор Почти не слышно / Ужас такой С алтаря Веет / Что Ты – Ничтожество» [12, с. 885]. Последняя строка, построенная на каламбуре («Что Ты – Ничтожество»), искусна и потому всё-таки содержит катартический отблеск. Форсированная творческая энергия, установка на открытие небывалого – вспомним В. Маяковского: «слова мои – / радугой судорог» («Флейта-позвоночник» 1916) [14, с. 180] – даже трагедию превращает в праздник жизни.

Манипуляция временем сродни игре словами, поскольку они заключают в себе энергию. Но природу энергии автор сознаёт в зависимости от духовных установок: для Г. Айги она священна, для Г. Сапгира – непознаваема. Г. Айги определяет «достоинство поэтического Слова» как заповедь

откровения: «оно – *иоанническое* (определение Слова апостолом продолжает быть действенным: “вот сейчас”, ежесекундно)» [4, с. 130]. Текст показывает процесс превращения «Слова» в «С в е т» посредством «Силы».

Г. Айги	Г. Сапгир
<p>Слово – Иоанническое. Действие – по Образцу: Всюду-точка-молитва (движеньем- стояньем), говорение – таяньем: (Силою Миротворящей – во Многом-Едином), пауза – полнота благодарности, (долгое – без качества долгого), – С в е т. 1980 [4, с. 236] В Евангелии от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» [Ин: 1:1].</p>	<p style="text-align: center;">СНЕГ ИЗ ФОНАРЯ <...></p> <p>Фонарь Выхватывает из мрака Улицу белую как собака</p> <p>Под фонарём Мелькает снег</p> <p>Снег Сыплется из фонаря Я думаю: <i>Си-ва-но-ря</i> Она куда-то убегает А он горит и не мигает</p> <p style="text-align: center;"><...></p> <p>Фонарь Слепая сила Света</p> <p>И кажется Все фонари</p> <p><i>Си-ва-но-ри</i> Бежит куда-то</p> <p style="text-align: right;">[11, с. 122–123]</p>

Г. Сапгир убеждён, что слово ситуативно, олицетворяет миг, оно – посредник в восприятии смысла. Так он рассуждает по поводу наитий, пришедших к нему на «неизвестном языке», но вывод делается не на основе веры, а в соответствии с теорией познания: «Я убедился, что текст necessarily должен быть понят. Он должен *быть*, должен существовать. Сама по себе буква (слово, точка, линия, пятно, ничего) не существует. А существует в отношении к этому – человека. Если он этим живёт, если это пятно является для него ориентиром, сообщением, информацией, познанием, – какой бы способ мы ни взяли, – посыл осуществляется в восприятии» [6, с. 149]. Так заумное слово «*си-ва-но-ря*» возникает в сознании поэта как рифма к «фонарю», а может быть – к «январю». Но, рождённое ситуацией, слово дальше живёт своей жизнью – «бежит» в неведомое пространство-время.

Сравнение, казалось бы, несопоставимых по содержанию стихотворений вполне допустимо, ибо выявляет связь трёх таинств – «слово – вре-

мя – свет». Религиозная мистерия Г. Айги – это описание переживаний в процессе творчества, рефлексия слова в процессе стихотворения. Поэт представляет визионерский опыт созерцания «Слова», события столь грандиозного, что пространство как будто исчезает, превращаясь в одухотворённое состояние мира: «Всюду-точка-молитва (движеньем-стояньем)». Открывается бесконечность, и она переживается как размывание границ Слова – это особый модус стиха-стихания: «говорение – таяньем». Энергия Слова – «Сила миротворящая» и всеохватная, она заключена в Нём, как в скобках, но принадлежит всему – «Многому-Единому». Всецелое проявляется как состояние времени, и оно отрефлексировано поэтом в парадоксальном определении ситуации – это состояние замедленной благодати, «паузы» как неизмеримой длительности: «долгое – без качества долгого» (ср. у Г. Сапгира: «время – не время»). Время вне длительности все-таки динамично и дискретно – его метаморфозы передают тире. Их пунктир и паузы-пробелы между строчками представляют ритм текста и его движение к апофеозу – явлению «Слова» как «С в е т а».

Ситуация в сапгировском стихотворении «Снег из фонаря» не претендует на мистериальность, она раскрывается как наблюдение за странностями ночного городского пространства, когда кажется, что снег, видимый в освещённом сегменте улицы, «сыплется из фонаря». Чудесным это событие делает небывалое слово, не похожее ни на какую грамматическую форму и не имеющее близких корней. Источник его порождения – сознание поэта, но побудительная сила – свет, его «слепая сила». Свет электрический – огнюдь не сакральный, но время ночи создаёт особое пространство, охваченное тьмой, и таинственное слово «*си-ва-но-ря*» начинает обживать этот странный хронотоп. Чудо остаётся чудом, даже если оно не претендует на откровение. Оно происходит в сознании поэта, как и у Г. Айги, только рефлекслирующее сознание не сливается с бесконечным бытием, а сохраняет самость. В самости заключена и потенциальная способность к метаморфозам, и условие самосохранения в переживании всеобщей связи – в игре превращений, которая совершается в игре слов.

Оба поэта переживают встречу с чудом. Для Г. Айги чудо драгоценно, ибо принадлежит миру и сбывается во встрече, в присутствии-соучастии поэта. Так видится рождение образа: «Чистое в долгом покое движение – чудо понятия “падает лист”» («Долго: берёзы (*К празднику 8 октября*)» 1978) [4, с. 44]. Для Г. Сапгира первичен творческий потенциал автора – только при этом условии мир откроется во всём своём богатстве. Так сформулирован императив в стихотворении «Чудо» (1991): «чем ты был? диваном ты был / или духом? / духами ты был / или дохой? <...> что ты есть? виолончель / или вектор? <...> чем ты будешь? чьей-то выдумкой – чернилами на бумаге / или звёздным часом? черепом / или числом? <...> обыкновенной чепухой / или Чрезвычайным и Полномочным Послом в Чёрную дыру? / чем бы ты ни был ты будешь – чудом / или если ты – ничто /

всё – ничто» [12, с. 425]. Чудо – это непрерывное состояние творческого напряжения сознания и воли, следовательно, острейшее переживание субъективного времени, в его энергетическое поле поэт вовлекает читателя. Как заметил Г. Айги: «Приходится не только уметь “общаться с тишиной”. В поэзии, по-видимому, необходимо уже уметь *творить тишину*» [4, с. 158].

Игра с предметом и ситуацией

Оба поэта обратились к акционизму – явлению поэзии в ситуации «здесь и сейчас», в событии сотворения чуда в присутствии зрителей (читателей). Вовлечение в состояние открытия иных участников предполагает диалог с их сознанием и особое управление им – через вовлечение в игру. Игра не провоцирует – она строится на непосредственном эмоциональном контакте. В тексте это выглядит как законсервированное настоящее – длящееся и от-refлексированное мгновение. Так Г. Айги открывает «Страницы дружбы» (1964): он предлагает чудо умозрительного тактильного переживания – прикосновение к звезде, но «просит» совершить и простое предварительное действие. Так настоящее время «взаимодействия» захватывает прошедшее, когда был подобран листок, которому предстояло лечь между листами книги. Соприкосновение душ читателя и автора состоялось, что зримо подтверждают образы отпечатков – «(я)» и «(ты)».

<p>СТРАНИЦЫ ДРУЖБЫ (Стихотворение- взаимодействие)</p> <p>(С просьбой вложить между следующими двумя страницами лист, подобранный во время прогулки).</p> <p>Сентябрь 1964</p> <p>[4, с. 29]</p>	<p>звёзды имеют поверхность</p> <p>как я</p> <p>[4, с. 30]</p>	<p>притронься</p> <p>(я)</p> <p>(ты)</p> <p>[4, с. 31]</p>
--	--	--

Г. Сапгир обращается не к персонализированному читателю, он вообще побуждает к соучастию – приближает к открытию, содержание которого тут же и представляет. Так в цикле «Тактильные инструменты» (1999) время открытия, как и у Г. Айги, должно переживаться физически – через соприкосновение с вещью. В стихотворении «Прошлое рядом» один из предметов – старая книга, текст выглядит как драма – с ремаркой и речью персонажа. Ремарка открывает текст: «(Возьми забытую старую книгу и, оглаживая её переплёт, перелистывая, постарайся прочесть её прошлое.)» [12, с. 714]. Далее следует монолог книги, так и не разрезанной с XIX века: «<...> Честно говоря не видела я своего автора / возможно я переиздание / и пересказываю свой сюжет» [12, с. 715]. Встреча двух созна-

ний – читателя и книги – не завершена, в отличие от игры Г. Айги, она оставляет простор для домысливания, ибо и прошлое тоже не завершено, хотя сокрыто в предмете.

Открытость любого времени – ментальная характеристика авангарда. Время само открывает поэту своё присутствие. Так Г. Айги ощущает его в тишине, когда не на что опереться, чтобы поймать, осознать движение в мире. Время само создаёт себя и не подчинено ни гармонии, ни правильному ритму. Таков и принцип творчества: «Своё стремление я коротко определил бы так: “дать” процесс жизни, а не “запечатлеть” и “изобразить”» [4, с. 16]. Представляя органическую динамику, субъективное время поэта тоже не подчинено ни регулярности, ни целеполаганию: «Я нуждаюсь не в музыке, а в наличии “толкающего” меня ритма. Он – не звучащий, но почти биологически ощутимый. Если он отсутствует, мне вообще “не на что опереться”, и творение немислимо» [4, с. 17]. Поэтому открытие может приобретать самые тривиальные формы, но вырастать до экзистенциального события. Так в стихотворении «Нет мыши» название указывает на абсолютную тишину, в тексте её длительность представлена пустотой до и после «есть», т. е. появления звука скребущейся мыши. Время написания включается в текст – как и дата, фиксирующая миг, впечатление, открытие формы, так объективное календарное время отмечено появлением Времени.

НЕТ МЫШИ	ЕСТЬ (Стихотворение-импровизация для сцены)
<p style="text-align: center;">есть</p> <p style="text-align: right;">18 ноября 1982 [4, с. 71]</p>	<p style="text-align: center;">Актёр, раз 30, с разной интонацией, в разных положениях (ходя, сидя, стоя, задумавшись, с восторгом, с отчаянием и т. д.) повторяет одно и то же: “Нет мыши”.</p> <p style="text-align: center;">Заходит второй, начинает то же самое.</p> <p style="text-align: center;">Третий, четвёртый, пятый... (Происходит то же самое).</p> <p style="text-align: center;">Все, – каждый в отдельности, также, вступая в контакт друг с другом, – продолжают то же самое: “Нет мыши”. До тех пор, пока в зале не произойдёт “что-то”, прекращающее спектакль.</p> <p style="text-align: right;">1982 [4, с. 76]</p>

Рефлексия события выведена в параллельную игру на сцене – драму абсурда или перформанс. Ситуация вывернута наизнанку: название утверждает то, в чём сомневаются действующие лица, подтекст произносимой фразы «Нет мыши» зависит от импровизации чувств, одиночество сменяется многолюдством, ритм творится здесь и сейчас, развязка непредсказу-

ема и отдана на волю случая – реакции слушателей. Так авангардный эксперимент бросает вызов инерционной жизни, чтобы соприкоснуться к ней, включить в свою игру и обрести законченную форму.

Акционные эксперименты Г. Сапгира побуждают пережить событие буквально – жизненный процесс захватывает физиологию, т. е. время даётся в максимальной полноте чувств, содержание которых не вербализовано. Чувства первичны, на что и указывает цикл «Предшествование словам» (1989). Но игра со временем представляет процесс поступательный и возвратный: то, что «предшествует словам», представлено после них, чтобы указать на неполноту слов. Ощущение-переживание жизни дано в тексте, а мысль вынесена в название. Так вопрос-заглавие «Что это – жизнь?» (1989) получает такой ответ: «(глубокий вдох – / выдох мелкими порциями / до “ничего не осталось”» [12, с. 677]. Игра ритмом дыхания, импровизированная и непредсказуемая, задана как модель, наполнение которой сугубо индивидуально. Авторская рефлексия события раскрыта в стихотворении «Вдох и выдох» (1989): «вдох мой – / вся вселенная / выдох – / вчерашний я» [12, с. 701]. Так с масштабом и объёмом мировосприятия («вдоха») ускоряется время: только что пережитое стало уже «вчерашним», человек не привязан ко времени и, выдыхая, меняется, постоянно обновляясь.

Г. Сапгир хочет прорваться в животворное будущее, почувствовав его на вкус и запах. Так разыгрывается действие в стихотворении «Воздух будущего» (1999): «(Для чистоты опыта плотно закроем окна и двери в помещении. Теперь воздух вокруг нас теперь <два «теперь» – И. П.> стоит, а время идёт.) // СЕЙЧАС в 10 час 30 минут (или – другое время) / я остановил воздух / внутри помещения / вернее с каждой минутой / он всё больше / принадлежит прошлому / Снаружи – синий 21-го века / внутри – пропылённый 20-го / Мы дышим / воздухом прошлого / с каждым годом / всё более затхлым / кислород прошлого / насыщает мозг / и рождает мысли / одинокие грустные <...> Пора! раскупорим коробку / Пусть трещат осыпаясь / пересохшие рамы / распадаются дряхлые двери / глотнём воздуха будущего / какой чистый и резкий – / московский... <...> И всё человечество / куда-то ушло во времени / на целых десять лет / за десять минут» [12, с. 724, 725, 726]. Стихотворение буквализирует метафору «замкнуться в себе» и призывает к открытости, динамично-наглядно изображая разрывание капсулы времени. Г. Сапгир как будто не дорожит памятью, его настоящее принадлежит будущему, которому он, как авангардист, доверяет абсолютно.

Г. Айги, представляя настоящее, оперирует все-таки впечатлениями памяти. Стихотворения-наития, представляющие момент творения, у него единичны: «Внезапно возникло стихотворение – Сон: дорога в поле: “Зачем тебе, почти не существующему, искать другого, праха не имеющего?”. “Увещательный” разговор автора адресован здесь ко сну, ищущему дорогу в поле» [4, с. 18]. Поэт культивирует состояние-стояние сна как

время откровения, но основной принцип творчества – реанимация памяти, т. е. восстановление впечатлений, имеющих отчётливо пространственный образ: «Я не веду “разговора” с моим “объектом”, я вспоминаю его, я хочу сделать о нём “заключение”. Чаще всего это – *места* (места в лесу, места-поля, даже – места-люди, место – я сам). В соответствии с этим, психический процесс творения, очевидно, также протекает “не диалогично”: я не перекликаюсь, не разговариваю стихами с конкретно-действующей ежедневностью, а “отчитываюсь” перед самим собой за определённые периоды жизни, короче, я как бы “делаю выводы” из тех или иных стадий жизни, которые проходят, с которыми надобно распрощаться. <...> “Объект”, скорее, действует как некая силовая точка на творящую психику. Напряжение, возникающее между ними, становится неким “силовым полем”, где происходит акт творения, где ищутся слова, чтобы это “силовое поле” проявило себя в словесной реальности» [4, с. 18]. Так энергия творения связывает прошлое с наличным.

В результате ситуация, разыгрываемая в тексте, даже если отмечена конкретной датой (как в «Спокойствии гласного»), стремится к вневременности, к расширению «однажды» (как в стихотворении «Чище чем смысл») до безмерности, выходу из данности настоящего в неподвластное текущему времени пространство. Но это пространство пребывает здесь, в природе – всеединое обращено к людям, о чём свидетельствует текст и духовный импульс стиха. Стихотворение «Чище чем смысл» рассказывает о мечте поэта – претворить состояние абсолютной чистоты в словесную композицию. При этом образ чистоты передан пространственно – это «Прозрачность» – она воспринимается самобытной энергией, глаголы Её священнодействия пишутся с заглавной буквы, как и название субстанции силы. Пробел-прозрачность между словами и последней строкой обозначают событие расширения. Парадокс явления-расширения безмерной, абсолютной Чистоты-«Прозрачности» в форме краткого «стихотворения» говорит, что его пространственный образ заключает в себе время, причём художественное время равно бытийному, ибо мечта о будущем – «Войди» – уже воплотилась.

СПОКОЙСТВИЕ ГЛАСНОГО	ЧИЩЕ ЧЕМ СМЫСЛ
а	о Прозрачность! однажды Войди и Расширься
<i>21 февраля 1982</i>	стихотворением <i>1982</i>
[4, с. 69]	[4, с. 74]

Настоящее время у Сапгира, даже в самом конкретном событийном миге, резонирует с состоянием многослойной вселенной. Действо-собы-

тие призвано порваться сквозь здешние пределы в иное время-пространство для установления эмоционального, чувственного контакта. Так в стихотворении «Труба духовная» (1999) поэт объясняет принцип игры и её цель – восстановление общения с умершим другом: «Обычных звуков труба не издаёт, сейчас поймёте почему. Дело в том, что она наполовину вычерчена на ватмане <...> Играть на духовной трубе не надо учиться. Просто дуйте, что в вас есть искренности и радости, в нарисованный мундштук и жмите на растушёванные вентили. Ту музыку, которую будут слышать обитатели четвёртого измерения, всё равно никто здесь не услышит. Но зато там – все сферы будут дрожать и звучать, и показывать друг другу язык, греметь и прыгать. <...> Этот гимн я посвящаю поэту Игорю Холину. Ты слышишь меня – там, Игорь. // (Я виртуозно играю на духовной трубе и оказываюсь в виртуальной реальности. . .)» [12, с. 737–738].

Поэт вводит в поэтический текст «виртуальную реальность», связав её с «виртуозной игрой», его бесстрашие в обращении с языком сродни непринужденности общения с иным миром. Так же легко он работает с «Черновиками Пушкина», дописывая строки и ставя две даты: «*Есть место на земле по росту моему / На кладбище, и я его займу*» (1830, 1995) [15, с. 227]. Так же включает в «Псалом 69» свой телефон, не боясь насмешить Бога и настаивая на непринуждённом общении с Ним: «Боже! Поспеши ко мне / 253. 71. 47. / Господи! не замедли – / 2 звонка» [11, с. 154]. Диалог со временем у Г. Сапгира – это сотворчество, свободное от стилистических норм, иерархических отношений, мистических запретов, поскольку это приобщение к Всеединому, свободному от любых ограничений.

Итоги

Рефлексия-игра со временем у поэтов мистического авангарда чувственна, а не умозрительна, и потому её экзистенциальность для них абсолютно достоверна. К этому чувству безусловной сбываемости чуда приобщают читателя. Острое чувство жизни приобретает эвристическое измерение – это не только переживание непосредственного мига, но волевое его распространение, превращение текста в событие, захватывающее читателя в свою динамику и длительность. Образ непосредственной реальности настоящего создаётся усилием памяти (Г. Айги) или в импровизации (Г. Сапгир), но в обоих случаях превращает стихотворный текст в действие мистического характера. Технологическая отработанность приёма не угнетает чувства и не искажает непосредственность, поскольку постоянно варьируется, самообновляется и имеет мистериальную цель, т. е. стихотворство превращается в магическую практику. Время вовлечено в неё как жизненная энергия и как стихия-структура Всецелого, в его пространстве – зримом (как у Г. Айги) или осязаемом (как динамика Г. Сапгира) – совершаются события откровения, трепетного переживания и веселья.

Время не отчуждено от физического пространства, в котором всё происходит. Чувственность интеллектуальной работы авангардного поэта –

художественная программа и жизненная позиция рассматриваемых авторов. Их открытие – присвоение, интериоризация времени во всём объёме: непосредственно, интимно, чувственно воспринимаемое настоящее включает в себя безмерное Время как образ ощущения-переживания всеединства. Именно чувственное его восприятие делает ощущение вечности вполне доступным, сокровенным, но достоверным. Ощутимое текущее время легко поддаётся операциям-манипуляциям: фиксации, дроблению, растяжению, ускорению, обращению вспять. Волевой тип творчества реализует не деструктивное, но синкретическое познание мира.

Так наследники натурфилософии будетлян разрабатывали метафизическую версию открытия-освоения целостности мира в личном бытии, постутопической истории и релятивистском культурном контексте. Фактор Времени воспринимается как конструктивно-подвижная опора существования – не отчуждённая сила, но объективное начало, допускающее игру с собой во всём диапазоне темпоральности, от вечности до мига. Так хронософия, т. е. сосредоточенное осмысление сущности времени, уступает хроносенсорике – разработке образов чувственного восприятия временной стихии как формы диалога с ней и осознания собственной ей соприродности.

Список литературы

1. Гайдено, П. П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке / П. П. Гайдено. – М. : Прогресс-традиция, 2006. – 464 с.
2. Евлампиев, И. И. Неклассическая метафизика или конец метафизик? Европейская философия на распутье / И. И. Евлампиев // Вопросы философии. – 2003. – № 5. – С. 159–171.
3. Хасанов, И. А. Время как объективно-субъективный феномен : словарь / И. А. Хасанов. – М. : Прогресс-традиция, 2011. – 328 с.
4. Айги, Г. Разговор на расстоянии : статьи, эссе, беседы, стихи / Г. Айги. – СПб. : Лимбус Пресс, 2001. – 304 с.
5. Шраер-Петров, Д. П. Псалмопевец Сапгир / Д. П. Шраер-Петров, М. Д. Шраер // Стихотворения и поэмы / Г. Сапгир. – СПб. : Академический проект, 2004. – С. 5–80.
6. Сапгир, Г. «Рисовать надо уметь, или В искусстве всегда есть что делать». Беседу вела Т. Бек / Г. Сапгир // Вопросы литературы. – 1999. – № 4. – С. 135–150.
7. Заполянский, Г. «Еврею – от Советского Союза». Встречи с Г. Сапгиром, заметки, выписки из дневников 1996–1999 гг. / Г. Заполянский // Знамя. – 2001. – № 11. – С. 152–168.
8. Сапгир, Г. Взгляд в упор 1990 / Г. Сапгир // Поэзия как факт. Статьи о стихах / Кулаков В. – М. : Новое литературное обозрение, 1999. – С. 324–331.
9. Сапгир, Г. Летящий и спящий. Рассказы в прозе и стихах / Г. Сапгир. – М. : Новое литературное обозрение, 1997. – 352 с.
10. Хэммонд, К. Искажённое время. Особенности нашего восприятия времени / К. Хэммонд. – М. : Livebook, 2013. – 368 с.
11. Сапгир, Г. Стихотворения и поэмы / Г. Сапгир. – СПб. : Академический проект, 2004. – 606 с.
12. Сапгир, Г. Складень / Г. Сапгир. – М. : Время, 2008. – 928 с.
13. Чухонцев, О. Г. Речь молчания. Сборник стихов / О. Г. Чухонцев. – М. : ArsIsBooks, 2014. – 224 с.

14. Маяковский, В. В. Избранные произведения. В 2 т. / В. В. Маяковский. – М. – Л. : Советский писатель, 1963. – Т. 1. – 668 с.

15. Сапгир, Г. В. Неоконченный сонет / Г. В. Сапгир. – М. : Изд-во «Олимп», Изд-во «АСТ», 2000. – 288 с.

The article examines features of perception of time by poets of avant-garde who created their our picture of the world. The article underlines actual (as for syncretictype of thinking) characteristics of time and ways of its' artistic representation. Paradox of desacralization of time (in comparison with multidimensional nature of space) and concentration of projective technologies on creative game with time are evaluated as displacement of chronosophy by chronosensus, re-orientation on experiencing present time, ontologization of existence, interiorization of time.

Keywords: poetic neo-avant-garde, G. Aygi, G. Sapgir, chronosophy, chronosensus, ontologization of existence, playing with time.

УДК 82.14

И. В. Мотеюнайте (Псков, Россия)

**ВЕЧНОЕ И СОВРЕМЕННОЕ В ПОЭЗИИ ЕВГЕНИЯ ШЕШОЛИНА:
К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОМ ПОЭТИЧЕСКОМ МИФЕ
И ЕГО РЕГИОНАЛЬНОМ ВАРИАНТЕ¹**

Проводится анализ поэзии Евгения Шешолина (1955–1990) в аспекте осмысления автором времени как истории и философской категории. Поэт выражает состояние в определенном месте, но неопределенном, спутанном или едином времени. При этом в его творчестве романтический мотив ухода в вечность, которая осознается локусом идеала, подкрепляется конкретикой исторических описаний. Этот вариант общепозитического мифа о поэте объясняется влиянием псковских реалий, к которым Шешолин был очень внимателен.

Ключевые слова: Евгений Шешолин, время в лирике, история русской поэзии, образ Пскова.

Творчество Евгения Шешолина историку литературы интересно в разных аспектах. Богатое жанровое разнообразие его лирики существенно обогащает картину русской поэзии второй половины прошлого столетия [7; 8]. Альманах «Майя», редактируемый им в 1980-е годы, был важным явлением самиздата, без которого уже непредставима история нашей литературы [2; 9]. Однако, прежде всего, Шешолин – яркий поэт, судьба которого и типична, и уникальна. В данной статье хотелось бы обратиться к проблеме восприятия времени в стихах Евгения Шешолина как поэта, сложившегося в Пскове.

Шешолин родился 9 декабря 1955 года в Краславе (Латвия), затем семья переехала в Резекне. По окончании школы он год проучился в Ленин-

¹ Исследование осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда по проекту-победителю конкурса проектов в области гуманитарных наук № 16-14-60002 «Образ псковича в контексте национальной литературы».

граде, но потом решил перебраться в более близкий ему по ландшафту и укладу Псков, где закончил естественно-географический факультет Псковского госпединститута. Год учительствования в сельских школах убедил его в ошибочности профессионального выбора, и Шешолин, что называется, «посвятил себя творчеству». Он изредка публиковался в псковской периодике, был редактором самиздатовского альманаха «Майя», составил сборник собственных переводов и переложений великих персидских, индийских и арабских средневековых поэтов «Северный диван», активно участвовал в жизни поэтического андеграунда Пскова и Ленинграда. В 1990 году поэт трагически погиб в Даугавпилсе.

В целом, в судьбе Шешолина легко увидеть несколько мифогенных тем: проблема национальной самоидентификации (отец был родом с Поволжья, мать вышла из семьи польских крестьян, живших в Белоруссии) накладывалась на поиски места под солнцем в советской провинции; естественнонаучное образование сочеталось с самоотверженным служением литературе, профессия учителя – с трудностью социальной реализации поэта в поздние советские годы. Полунищенское, а в последние годы и совсем нищенское существование, со всеми вытекающими отсюда семейными и социальными последствиями, напряженный творческий труд, мягкий отзывчивый характер, – все это формирует облик «Поэта», который со времен Пушкина включает в себя одиночество, избранничество, высокое служение Музе и тяжесть жизненного удела вплоть до трагической гибели. Эти составляющие национального поэтического мифа классической эпохи дополняются чертами обязательной для любого мифа амбивалентности [11]. Помимо проявленного в творчестве Шешолина «воспроизводства мира» посредством борьбы «с хаосом и укрепления космической организации, её закона» [11, с. 327], амбивалентность образа поэта сказывается и в его биографии, поведении и судьбе. В социокультурной ситуации 1970-х и последующих годов знаменитая формула «Поэт в России больше, чем поэт» стала обрастать ироническими толкованиями, и поскольку служение поэзии требовало жесткого самоограничения (отчасти вынужденного, отчасти добровольного), высокое избранничество неизбежно аукалось неприглядным изгойством [3].

Что касается судьбы наследия Шешолина, она складывается неплохо: ряд публикаций в центральных журналах («Литературная учеба», «Советская литература», «Русская провинция», «Даугава» и др.), подборки стихотворений и переводы в сетевых изданиях, три сборника [12; 13; 14], две посвященные Шешолину научные конференции (в Даугавпилсе в 2005 году и во Пскове в 2015) и даже 5 книг собрания сочинений Евгения Шешолина [15–19], подготовленного его друзьями и поклонниками. Факт этих изданий добавляет еще одну черту к образу настоящего поэта: разного масштаба посмертное признание [1; 10].

На фоне перечисленных черт общенациональных представлений о поэте особую значимость приобретают локальные трансформации и ва-

риации этих представлений, связанные с региональными культурными и ландшафтно-географическими особенностями. Поскольку Евгений Шешолин стал поэтом в Пскове, а историческая древность – главная особенность этого города, анализ восприятия времени в его стихах проливает свет на традицию восприятия вечности как истинной обители поэта, развитую в русской литературе.

Обращаясь к отражению философских представлений о времени в постромантической лирике, Б. Ф. Егоров выделил разные типы актуализации этой фундаментальной категории. Он описал яркий романтический вариант Лермонтова: негативное отношение лирического героя / автора к современности приводит к разнообразным вариациям мотива ухода: в прошлое, в будущее или в воображаемый мир «настоящего» в значении истинного. Кроме того, автор отметил своеобразное игнорирование течения времени и соединение мгновения с вечностью, – такое видение было разработано Фетом и Тютчевым.

В этом отношении мироощущение Шешолина близко романтической идее. Однако в большей степени она осложняется главной проблемой человека модерна: проблемой его национальной и исторической идентификации. Невозможность ассоциировать себя с какой-либо общностью, в том числе с исторической эпохой, легко прочитывается в шешолинских стихах, определяя их особый эмоциональный строй: одновременно и растерянность, и примиряющую грусть. Показательно отношение к истории в следующем стихотворении:

Я б Зимний защищал но был чужим
поляк немного с грустью азиатской
мне трудно жить я без традиций
я вызвал слишком многие ростки
не вовремя в своей душе
я слишком не один в своей душе
мне не равно сознание сознать
свою высокую типичность
люблю гореть тогда живу
звездой в золе и в чьих-нибудь глазах
не состоялся я как личность
и вижу звезды как цветы и муравьи
снимаю я потасканные туфли
я как и все родился босиком
и был под дождь подброшен
когда старушкою-весной
мутнеют чертежи домов
и бьет в венозных ветках бузины
озноб корней

середина 1980-х [15, с. 180]

Символический план стихотворения совмещает пространственные и темпоральные характеристики. Защита Зимнего в первом стихе становится знаком важнейшего для Советской истории события – Октябрьской революции 1917 года; невозможность участия в ней автора (независимо от фактической невозможности в силу возраста) маркирует его чуждость всему советскому. Все дальнейшее развертывание поэтического текста это подтверждает. Признание «не состоялся я как личность» отражает иронию над идеологическими стереотипами. Например, над транслируемой идеологией идеей о том, что «советский человек – творец истории». Отсутствие этой личностной составляющей у лирического героя объясняется национальной спутанностью: «поляк немного с грустью азиатской», «я вызвал слишком многие ростки», «я слишком не один в своей душе». Идеология интернационализма, принятая в СССР, в данном случае применяется к бытию конкретной личности и осмысливается вполне в духе модерна – как затрудняющая ее существование. Таким образом, обязательные элементы образа советского человека воспринимаются автором ненужным атрибутом, «потасканными туфлями», которые неорганичны поэту, существующему в мире звезд, цветов, муравьев и дождя. Он очеловечивает куст бузины, которому дано тело с венами и способностью к ознобу, потому что ощущает в себе единство с природной органикой. Оно маркирует для читателя первозданность поэта, рождающегося (вопреки биографии Шешолина) весной, и причастного вечному росту = жизни. При этом озноб рождения передается от корням к ветвям, от земли к небу, к вечности, соединяя низ и верх в единый природный космос.

Так историческое в художественном мире Шешолина отвергается ради природного и космического, = вечного. В триаде личность – история – вечность второй член у него наделяется отрицательными коннотациями, правда, никогда не впрямую. Нечасто упоминая собственно исторические события, он выбирает враждебные человеку. Например, в стихотворении «Дед» это две мировые войны и ссылка. Современную себе историю Шешолин оценивает как не менее грустную: «Я в такие живу времена, / где черствеет золотая луна» [15, с. 75]. Справиться с такой историей можно, по Шешолину, только одним способом: выйдя из нее в параллельный мир космоса. Обычно он обозначается традиционным литературным образом неба, который становится стабильным локусом иного, лучшего мира, мира свободы и вечности: «И тогда ему открылось небо, / снова открылось вольное небо, / скромное северное небо...» [15, с. 17]¹. Конкретизирующие эпитеты в данном случае приближают к читателю образ неба, с его архетипическим значением вечной жизни.

¹ Отмечу, что в сознании Шешолина «северный», вопреки географической реальности, прикреплен к Пскову, на что уже обращал внимание А. Ф. Белоусов.

Характерно использование исторических образов в стихотворениях об отце («Высокое крыльцо мне не забыть вовек...», «Отец»), написанных после его смерти. Наряду с конкретными приметами его жизни (записи шахматных партий, высокое крыльцо дома, ордена, книжки, фотографии, участие в войне), Шешолин использует обобщение, отсылающее к истории человечества. Начинается стихотворение строчками: «Мне непонятно, как жили / вавилоняне или ассирийцы» [15, с. 19], а заканчивается: «... вместе с вавилонянами и ассирийцами. / Ты стал им равен. / Утешительная истина» [15, с. 20]. Эмоциональный посыл финала маркирует ироническое примирение с невозможностью исторического единства людей в этом мире, а значит, неизбежное одиночество лирического героя.

Что касается восприятия философской категории времени, то его вечный ход вызывает у Шешолина стремление словно бы вписаться в постоянный круговорот, зазвучать в унисон с ним.

И я почувствовал тропинку,
калитку, шаткое крыльцо,
в цветах и ягодах косынку
шального ветра всем лицом.

Все так похоже, так легко
бежит орешником со склона,
и видно ясно, далеко...
Оно вернулось, время оно.

1980-е [15, с. 204]

Частая рифма «время – семя» участвует в формировании мотива рождения жизни временем, как, например, в стихотворении «Одуванчики. Сонет пространства», описывающем акты осеменения земли, рождения ребенка и творения произведения одновременно.

Особенностью образа времени у Шешолина становится его мягкое, всегда неспешное движение: время «за собой меня поманит, / и медленно уйдет походкою отца» [15, с. 17], «Продолжается время, журчит: «Не беда! / Мы успеем напиться дорожной пылью» [15, с. 45]. Человеку отведена «расщелина времени узкая» [15, с. 20], но он все же не подавлен его мощью, в вечности он может остаться тенью: «А люди, что по мне скучают, / хотят сказать и уплывают, / хотят проститься и не знают, / что время губы им светло... / И, легкие, уходят тени, – / как бы сквозь толстое стекло» [15, с. 18].

При экзистенциальной покинутости человека в лирике Шешолина, он все же стремится «скрепку времени под сердцем / ощутить» [15, с. 35]. Скрепление всего, прежде всего, в темпоральном аспекте, соединении прошлого, настоящего и будущего – одна из функций времени у Шешолина, проясняющая универсальность этой категории. В пределах одного текста у него часто смешиваются временные пласты за счет использования всех временных и видовых форм глаголов. Настоящее говорения может произ-

вольно соотноситься с воспоминанием о воспоминании, или, наоборот, будущем воспоминании: «Я вспомню, как, ни одного человека / не встретив, я к городу вышел... я вспомню, / как щедро, как благостно было дано мне / бродить по обочинам страшного века» [17, с. 24].

При этом взгляд на мир словно с точки зрения безвременья = вечности («Мы бессильно столетье скользим / на пластмассовом мерзком полу, / из пустого в пустое золу / мы сыпаем без весен и зим» [17, с. 100]) сочетается с конкретностью описаний разномасштабных явлений. Лирический герой, как правило, погружен в пространство, в котором наряду с земными реалиями (растения и животные, бытовые и архитектурные детали) присутствует образ неба, совмещающий сиюминутный облик с традиционно поэтическим символическим значением иного, всегда лучшего, мира.

За коробкой грязного завода
Неизменно открывалось небо
Безобманной будущей свободы [15, с. 163].

Эта особенность заставляет сосредоточиваться на неясных, но обязательных следах прошлого в настоящем.

<...>
Что имели в виду вы, уйдя без меня?
Для кого без дорог я несу свою лепту?
По тропинке в себе мне теперь догонять
и разгадывать след по китайским рецептам? [15, с. 45]

В едином континууме могут объединяться современник и археологические древности; тропическая трава, камень, лед и замерзший человек в равной степени сопротивляются и подчиняются ходу времени, оставляя, однако, следы:

Геолог нашел отпечатки
тропической сочной травы
на камне холодном и скользком
где острые льдины ломали
кору ароматную пальм
где между двумя ледниками
в расщелине времени узкой
геолог нашел отпечатки
сведенных от холода пальцев
куда ни посмотришь вокруг

морена морена морена
курганы немого песка

1978 [15, с. 20].

Подобное отношение поэта к следам прошлого в настоящем и стремление вырваться из истории в небо вечности можно объяснить его отношением к пространству Пскова, с его богатой, более чем 1000-летней историей, сохранившейся в архитектуре города. Друг Шешолина, Мирослав Андреев, в своей статье о нем довольно расплывчато объяснил выбор Пскова местом жительства: «Что-то шепнуло ехать в древний Псков» [15, с. 6]. Характеристика города как древнего типична и имеет глубокую литературную традицию, однако Шешолин выделяется на общем фоне. Он не восхищается героическим прошлым города, а фиксирует его следы и остатки: «осколки былинной опоки» [17, с. 12], «оббитый лабиринт» [17, с. 25], «выщербленные стены неровного плитняка» [17, с. 25], «стертые площади» [17, с. 25]. В результате и собственная жизнь осмысливается в категориях архитектурного сооружения и растения: «Лишь кажется, что жить необычайно просто, / А под тобой растет культурный тайный слой» [17, с. 26].

Шешолин очень внимателен к окружающим реалиям. Он упоминает в стихах типичные приметы Пскова: башни (щербатая башенка, Гремячая дозорная башня), стены («Корешки зубов известняковых» [15, с. 29] «старая десна» [15, с. 29]), Кремль, («величаво-грубый Кром» [15, с. 28]), собор («Белый храм у широко устья» [15, с. 135], «Белый лебедь собора» [17, с. 32]), храмы («церковка царица» [26]), звонницы, купола («луковицы звонкая блесна» [15, с. 29] – отражение купола на воде), кладбище, улицы, переулки, фонарь, сенок. В пейзажных зарисовках сочувственно упоминаются кошки и собаки как жители города, а также деревья и кусты, с их видовыми определениями (сказывается образование).

Для нашей темы важно, что в историческом образе города, при всей конкретности деталей, проступают и черты таинственного сказочного мира: «И вернется, как в сказке, случайная, серая местность» [17, с. 37], «и люди пойдут, как на сказочной сцене» [17, с. 24], «Это сказка седого монаха» [15, с. 135], «верой сказочной и зыбкой» [15, с. 135], «Речке в некотором царстве» [15, с. 28]. В сознании поэта этот литературный аналог иного мира и страшит, и привлекает; в нем актуализированы древние представления о небожественном сакральном [6]: отчуждение и притяжение:

<...>

Там, где вольных лесов целина,
не поругана, пляшет заря, –
как презрительно пляшет она!
Недоступным я краем влеком [17, с. 101]:

<...>

И таким лиловатым отливом
неба теплая шерсть заблестит,
что останется здесь он счастливым
и себе все на свете простит. [17, с. 36]

Или:

<...>

там стоим над обрывом Великой
и бескрайних небес на краю» [17, с. 33]

Узнаваемые реалии и топонимы древнего города подчеркивают одиночество поэта в обжитом им пространстве: «Нам с тобою не прижиться / в этой северной столице / неуклюжей доброты» [15, с. 29]; примеры можно множить. Характерно, что мотив одиночества отличает псковские стихи Шешолина от посвященных Резекне или востоку, в которых в большей степени проявлено единение лирического героя с миром. Богатое историческое прошлое города навязчиво и таинственно. Его мучительное давление передается в стихотворении «Пскову».

Насмотрелась душа на слепое, повинное тело,
на бесполезной игры рядовой, молчаливый смычок...
Что я вспомнить могу? О, какое мне вечное дело
до того, что все дальше и ярче горячий волчок?!

<...>

Без ножа поделом никого это время зарежет,
и останется здесь, – постоим же со мной на мосту! –
бесконечный, зубовный и нечеловеческий скрежет,
и фабричные трубы дымят и дымят в высоту.

И открылось напрасно: такого ни с кем не бывает!
Так целуй же меня, – в той неверной эпохе целуй!
Это всё, – будто дерево сон золотой забывает,
это всё, – как последний и горький один поцелуй.

Насмотрелась душа, надивилась уже, настрадалась;
не осталось от тайны ни буквы, ни капли вина;
пусть скитается солнце, пусть правит рабыня-усталость,
и в звенящей, бряцающей жизни царит тишина.

1986 [17, с. 36–37]

Отмечу, что в описаниях Пскова поэты часто используют эпитет «белый», поскольку множество храмов и сохранившихся гражданских построек XVII века выделяются белизной. Однако только у Шешолина этот эпитет соединяет храмы города со снегом и ангельскими крыльями («белый ангел», «белый снег», «Белый храм» (Устье Великой), «Белый дом Авраамия», «Белый лебедь собора» [17, с. 32]), а также с поэзией: «белым, свободным стихом» [17, с. 37]. Реальная белизна храмов в северном для Шешолина городе приобретает символическое значение священного покровительства и, что самое главное для нас, поэзии.

До свиданья всегда, растворенное в вечности вече!
Как правдиво ты лжешь! Как ты зря потрясешь грехом!
И ведутся безумные, смертные, черные речи,
и мгновенно становятся белым, свободным стихом [17, с. 36–37].

Таким образом, в связи с древностью Пскова в поэзии Шешолина общепозитическая жажда преодоления времени и одиночества поэта в истории подкрепляется конкретикой описаний. Поэтому можно сказать, что понятия вечности и времени сформировались в его художественном сознании под влиянием того пространства, в котором он формировался как поэт. В его лирическом хронотопе локальная составляющая доминирует над темпоральной.

Список литературы:

1. Андреев, М. Избранник Эвтерпы / М. Андреев // Евгений Шешолин. Из разных тетрадей (стихотворения декабрь 1973 – декабрь 1988). – М. : Пальмир, 2015. – С. 3–16.
2. Андреев, М. Литературный альманах «Майя» : Краткая справка / М. Андреев // НЛО. – 1998. – № 34. – С. 297–301.
3. Белоусов, А. Ф. Поэт Евгений Шешолин / А. Ф. Белоусов // Евгений Шешолин. Солнце не вечное. – Резекне, 2005. – С. 3–20.
4. Евгений Шешолин: судьба и творчество : сб. ст. – Даугавпилс, 2005.
5. Егоров, Б. Ф. Категория времени в русской поэзии XIX века / Б. Ф. Егоров // Ритм, пространство и время. – Л., 1974. – С. 160–170.
6. Зенкин, С. Н. Небожественное сакральное / С. Н. Зенкин. – М. : РГГУ, 2012.
7. Зырянов, О. В. Сонетная форма в поэзии Евгения Шешолина / О. В. Зырянов // Евгений Шешолин: судьба и творчество : сб. ст. – Даугавпилс, 2005. – С. 132–147.
8. Орлицкий, Ю. Б. Новаторская метрика и строфика Евгения Шешолина / Ю. Б. Орлицкий // Шешолинские чтения. – Псков, 2016. – в печати.
9. Прокофьев, Д. С. Время «самиздата». Из истории литературного альманаха «Майя» (Фрунзе – Ленинград – Псков, 1980–1993) / Д. С. Прокофьев // Шешолинские чтения. – Псков, 2016. – в печати.
10. Рожнятовский, С. Великий поэт Шешолин / С. Рожнятовский // Евгений Шешолин: судьба и творчество : сб. ст. – Даугавпилс, 2005. – С. 64–97.
11. Топоров, В. Н. Поэт / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энцикл. – М., 1980. – Т. 2. – С. 327–328.
12. Шешолин, Е. Измарагд со дна Великой / Е. Шешолин. – Псков, 1999.
13. Шешолин, Е. Солнце не вечное / Е. Шешолин. – Резекне, 2005.
14. Шешолин, Е. Измарагд со дна Великой (Стихи, проза, письма) / Е. Шешолин. – Резекне, 2014.
15. Шешолин, Е. Из разных тетрадей (стихотворения декабрь 1973 – декабрь 1988) / Е. Шешолин. – М. : Пальмир, 2015.
16. Шешолин, Е. Избранное (стихотворения декабрь 1979 – декабрь 1987) / Е. Шешолин. – М. : Пальмир, 2015.
17. Шешолин, Е. Измарагд со дна Великой. Стихотворения 1979–1989 / Е. Шешолин. – М. : Пальмир, 2015.
18. Шешолин, Е. Первый Северный диван / Е. Шешолин. – М. : Пальмир, 2015.
19. Шешолин, Е. Стихотворения, не вошедшие в сборники. Проза. Письма / Е. Шешолин. – М. : Пальмир, 2015.

The report focuses on the analysis of poetry E. Shesholin (1955–1990) in the aspect of understanding by the author time as a history and philosophical categories. The poet expresses his state in a certain place, but uncertain time. Thus in his work a romantic motif departure into eternity, which recognized the locus of the ideal, reinforced with concrete historical descriptions. This version of the myth of the poet due to the influence of Pskov realities to which Shesholin was very attentive.

Keywords: Eugene Shesholin, time in the lyrics, the history of Russian poetry, the image of Pskov.

УДК 82-1/-9

Т. Е. Автухович (Гродно, Беларусь)

ОЛИТЕРАТУРЕННОЕ / ОКУЛЬТУРЕННОЕ ВРЕМЯ

В статье проблема культурной памяти рассматривается в аспекте опосредующей призмы, которая формирует представление о времени в сознании как творческой личности, так и обычного читателя. Ставится вопрос о мнемоническом потенциале художественного произведения, который определяется прежде всего визуальными образами искусства прошлого. Именно визуальные образы, как правило, приобретают статус эмблем и начинают функционировать в качестве «общих мест» культуры, формируя феномен окультуренного времени.

Ключевые слова: образ, эмблема, общие места, мнемонический потенциал, память культуры, время.

Начну с личного впечатления. Будучи в Италии мы в рамках экскурсионной программы посетили развалины Помпеи. Увиденное поразило нас: продуманность и целостность древнего города, в котором было место для удовлетворения и духовных, и телесных потребностей, в котором органично сочетались приватное и общественное пространство, а природа и цивилизация дополняли друг друга, – все это вызывало не меланхолические размышления, сопутствующие созерцанию руин исчезнувшей или погибшей жизни, но скорее чувство восхищения перед людьми, сумевшими ее обустроить, а через много веков – восстановить.

И все же не это было главным потрясением. Выяснилось, что с детства знакомая картина К. Брюллова «Последний день Помпеи» несколько не соответствовала ни действительному облику города, ни реальным причинам его гибели, более того, вытеснила и заместила в памяти все прочитанное в учебниках по истории древнего мира. Факты и свидетельства археологов отступали перед художественным образом, в котором на первый план вышла героическая тема противостояния катаклизмам природы, утверждение человеческого благородства и самоотверженности перед лицом стихии. В результате знак заменил действительность.

Данный феномен не нов и находит множество подтверждений. Достаточно вспомнить хрестоматийный пример с пушкинской маленькой трагедией «Моцарт и Сальери», версию которой в массовом сознании не способны опровергнуть ни исторические свидетельства, ни аргументы спе-

циалистов, ни даже оправдательное решение посмертного суда над композитором [1]. Из того же ряда замещение исторической правды о сталинской эпохе идеологическим мифом в сознании миллионов людей и многое другое.

Не новы и попытки осмыслить явление: начиная с размышлений Аристотеля об отличии историка и поэта и заканчивая (?) «прогулками» У. Эко в «литературных лесах», в которых знаменитый писатель и философ говорит не только о соотношении литературы и действительности, но и о структурировании хаоса жизненных впечатлений в космос смысла в литературном произведении [2], – мировая эстетика пытается определить границы литературы и жизни, сущность и функции художественного вымысла, разграничить правду жизни и правду искусства.

Однако у проблемы есть другой аспект, который, насколько можно судить, не получил должного осмысления. Этот аспект напрямую связан с проблемой времени и в самом общем виде может быть обозначен следующим образом: что мы знаем и можем знать о недавнем и тем более давнем прошлом, если одним из главных источников, формирующих наше представление об истории, являются произведения литературы и искусства? Каким предстает в нашем сознании прошлое: не имеет ли оно характер олитературенного / окультуренного времени, то есть времени, пропущенного через сознание автора, а значит, подвергнутого, по формуле В. Изера, процедурам селекции, комбинации и саморазоблачения и потом усвоенного реципиентом – читателем, зрителем и т. д. [3]?

Прежде чем продолжить рассуждения о данном феномене, следует внести некоторые уточнения. Для начала отметим, что формула «олитературенное время» принадлежит И. П. Смирнову, который положил ее в основу своей концепции жанра. Учитывая в дальнейшем подход ученого, который постулировал в качестве исходного тезис о том, что «жанр есть некое специфическое отношение литературного текста к человеческому времени» – времени мира и времени текста [4, с. 5], попытаемся рассмотреть и другие возможные проекции данного термина, рассматривая, во-первых, не только олитературенное, но и окультуренное время, учитывая, во-вторых, возможные аспекты его влияния на восприятие мира писателем.

Далее. Постановка вопроса об олитературенном времени близка констатации «мир это текст» в ее постмодернистском понимании или постмодернистскому же утверждению о возможности познания мира только через какой-либо литературный дискурс. Вместе с тем в проекции на проблему времени вопрос может быть связан с проблемой памяти и в этой связи с семиотической природой искусства и литературы, которые способны функционировать как своего рода мнемонические знаки целой эпохи. Однако такая постановка вопроса в свою очередь означает необходимость обсуждения совокупности разных проблем, в том числе механизмов художественного творчества и мнемонического потенциала художественного произведения.

Наконец, совершенно очевидно, что, говоря о литературе и искусстве как опосредующем факторе в процессе восприятия и осмысления мира, следует учитывать, что такое опосредование характерно не для узких специалистов, которые имеют доступ к документальным источникам, а, прежде всего, для массовой аудитории с одной стороны и – как это ни парадоксально – для людей искусства, которые, вступая в диалог с действительностью, неизбежно испытывают влияние культурных и литературных впечатлений, причем проблема не сводится только к проблеме интертекста и диалога с предшественниками и современниками, речь может идти именно о наличии опосредующей призмы.

Отметим, что М. Н. Виролайнен, рассматривая проблему опосредующей призмы в литературном творчестве в контексте смены культурных эпох, высказала мысль о том, что развитие литературы можно представить как процесс постепенного сокращения опосредований (канон, риторическое «готовое» слово и т. д.) и тем самым неуклонного сближения литературы и реальности вплоть до полного их отождествления в XX веке, что сегодня находит выражение, например, в экспансии документальной литературы, реалити-шоу и т. д. [5]. Соглашаясь в целом с этой логикой, заметим, что в действительности процесс выглядит сложнее: и в информационную эпоху, когда произошло реформатирование культурного поля, литература и искусство продолжают оказывать влияние на восприятие действительности и тем более прошлого. Этот феномен, очевидно, можно сравнить с аналогичным явлением в языке, о чем писал Ю. Степанов: «... в языке до нас запечатлено многотысячелетнее познание мира; мир отражен в языке, в этом определенном смысле мир и его отражение в языке – нечто единое» [6, с. 920]. Накопление культурной памяти, которая неизбежно усваивается человеком в процессе социализации, сказывается как на уровне восприятия действительности, так и на уровне ее художественного осмысления в творчестве. В свою очередь вновь актуализируется вопрос о степени референтности искусства именно в аспекте проблемы памяти.

Не претендуя на всестороннее рассмотрение проблемы, обозначим некоторые возможные ее аспекты. Прежде всего, это вопрос о соотношении времени и памяти, который был поставлен еще в античности и обсуждался философами на протяжении всей истории развития человеческой мысли: наличие памяти выделяет человека из животного мира (Аристотель); память удерживает знаковые события духовной жизни человека и человечества (Плотин, бл. Августин) и тем самым позволяет представить время как целостную структуру (А. Бергсон); утрата памяти означает исчезновение времени. В культурологическом освещении прошлое предстает как совокупность знаковых событий истории, связанных с научными и художественными открытиями, которые выступают как «знаки времени», сама культура предстает именно как воплощенная в материальных – будь то произведения литературы или искусства – объектах память [7]. Эта вза-

имозависимость была артикулирована уже в XVIII веке (если не раньше); А. Ф. Литвина и Ф. Б. Успенский приводят интересный факт: «в XVIII столетии директором немецкой гимназии в Клостербергене Фридрихом Страссом была составлена историческая карта под названием “Река времен, или Эмблематическое изображение всемирной истории от древнейших времен по конец осьмого на десять столетия”. Имена исторических деятелей были выписаны здесь в столбик, и столбцы фамилий, помещенные сверху вниз, напоминали русло извилистой реки. Каждой стране соответствовал свой “рукав”, а всё вместе давало наглядное впечатление о всемирном историческом процессе, истекших пяти тысяч лет (исчисление карты доходило до 1800 г.). У правого края “карты” была расположена самая прямая протока: достижения науки, литературы, искусства» [8, с. 112]. Соответственно именно эти «знаки времени» определяют целую эпоху в восприятии потомков.

Однако далеко не все произведения искусства и литературы, созданные в одно время, могут выполнять такую эмблематическую функцию. Среди прочих факторов можно выделить фактор визуальный: именно семиотическая насыщенность, чаще всего фундированная длительным бытованием в культуре, наличием шлейфа культурных ассоциаций, и внешняя выразительность предметных деталей и их сочетаний предопределяет закрепление за конкретным артефактом функции знака – репрезентанта времени, благодаря которому возникает его более или менее точный образ. Такой знак-эмблема, согласно удачному определению А. Махова, – «непосредственное присутствие в культуре “общего места” в его почти полной наготе» [9, с. 16]. Именно в качестве «общих мест» эти эмблемы становятся принадлежностью массового сознания, с одной стороны, закрепляя визуальный облик ушедшей эпохи, с другой стороны, способствуя закреплению ее мифологизированного образа в культурной памяти.

Связь времени и культурной памяти в концепте окультуренного времени осознавали и подвергали рефлексии поэты Серебряного века. Важным стимулом для этого была идея вечного возвращения – повторяемости и взаимосвязанности эпох. Однако в рамках общей философско-эстетической концепции ощутимо кристаллизовалась мысль о силе искусства, которое способно пережить свое время и сохранить его облик.

Механизм «воспоминания» как актуализации культурной памяти воспроизводит в своем стихотворении Г. Иванов:

Я вспоминаю влажные долины
Шотландии, зеленые холмы,
Луну и все, что вспоминаем мы,
Услышав имя нежное Алины.

Осенний парк. Средь зыбкой полутьмы
Шуршат края широкой пелерины,

Мелькает облик девушки старинной,
Прелестный и пленяющий умы.

Широкая соломенная шляпа,
Две розы, шаль, расшитая пестро,
И Гектора протянутая лапа.

О, легкие созданья Генсборо,
Цвета луны и вянущей малины
И поцелуй мечтательной Алины! [10, с. 60]

Визуальные образы, некогда составившие живописный нарратив на картинах Гейнсборо, в стихотворении Г. Иванова стали эмблемами Шотландии XVIII века. Став «общими местами» культуры, эти образы, наряду с именем их создателя, формируют в стихотворении представление об ушедшей в прошлое эпохе. Закономерно, что инспирацией этого представления становится имя Алина: мало связанное с Шотландией (скорее, фонетически – см. : [11]), оно закрепилось в русской поэзии рубежа XVIII – начала XIX вв. (вспомним «Алину» Н. М. Карамзина, балладу В. А. Жуковского «Алина и Альсим», несколько стихотворений А. С. Пушкина, в которых «меланхоличное имя» (Г. Иванов) Алина используется как знак любовной лирики, например, знаменитое «Признание») и, таким образом, дополняет образ окультуренного времени олитературенным.

Безусловно, ход поэтической мысли Г. Иванова можно объяснить спецификой его поэтики, которая, как известно, вызывала множество нареканий у современников поэта; можно указать на биографические обстоятельства, в частности на детские впечатления («И Ватто, и Шотландия у меня из отцовского (вернее прадедовского) дома, – объяснял Георгий Иванов В. Ф. Маркову. – Я родился и играл ребенком на ковре в комнате, где портрет моей прабабушки – “голубой” Левицкий – висел между двух саженных ваз императорского фарфора, расписанного мотивами из отплытия на о. Цитеру. <...> Весь вестибюль в том же имени, где я родился и прошли все летние месяцы моего детства и юности, был увешан английскими гравюрами, черными и в красках, где и шотландских пейзажей <...> было множество» [11, с.]); можно увидеть в нем влияние культуры Серебряного века, которая испытывала интерес к предшествующим эпохам и потому в разной форме и с разными целями постоянно использовала «упоминательную клавиатуру» (О. Мандельштам) как в виде откровенной стилизации, мифологических проекций, так и интертекстуальных отсылок, осознавая, что творчество, по слову О. Мандельштама, это всегда припоминание. Для нас в данном случае важно, повторю, окультуренный и олитературенный образ эпохи, о которой пишет/вспоминает поэт.

Стихотворение «Кофейник, сахарница, блюда...» Г. Иванова можно прочитать как воспроизведение процесса поэтического творчества. Изоб-

ражения на сервизе XVIII века для поэта – это «рассказ немой» об эпохе, в котором отдельные детали создают узнаваемый зрительный образ: нарумяненные «щеки пухлые», Амур со стрелой, пастушок, цветовая гамма (голубой поднос, розовый кармин, золотистый фон чашек), завитки как главный элемент рокайльного стиля – ключевые знаки рококо, любимой эпохи для творцов Серебряного века. Предметный ряд выступает в своей мнемонической функции, стимулируя поэтическое воображение, благодаря которому эпоха оживает:

И вот уже омыты чашки
Горячей, черною струей.
За кофием играет в шашки
Сановник важный и седой,

Иль дама, улыбаясь тонко,
Жеманно потчует друзей,
Меж тем как умная болонка
На задних лапках служит ей [10, с. 100].

В этой картине ожившего времени используются новые знаковые детали эпохи и ее поведенческие характеристики: кофий, игра в шашки, важный и седой сановник, дама, ее тонкая улыбка, умная болонка, жеманная манера поведения. Использование устаревших форм слова (кофий) и историзмов (потчует) закрепляет эффект вхождения в иную эпоху.

Поначалу стихотворение можно принять за экфрастическое описание предмета искусства или стилизацию. Однако следующие строфы вводят мотив ностальгической грусти об ушедшей в прошлое изысканной культуре, который сразу трансформируется в мотив, с одной стороны, бренности жизни, смерти, забвения, с другой стороны – бессмертия искусства, которое сохраняет облик исчезающего времени, заставляя его остановиться:

И столько губ и рук касалось,
Причудливые чашки, вас,
Над живописью улыбалось
Изысканною – столько глаз.

И всех, и всех давно забытых
Взяла безмолвная страна,
И даже на могильных плитах,
Пожалуй, стерты имена.

А на кофейнике пастушки
По-прежнему плетут венки;
Пасутся овцы на опушке,
Ныряют в небо голубки [10, с. 100–101].

Наконец, в последней строфе пасторальная идиллия, с которой ассоциируется благодаря закреплению в искусстве образу эпоха рококо, разрушается благодаря аллюзии на события реального исторического времени – казни супруги Людовика XV королевы Марии-Антуанетты в 1793 г.: предположительно за два года до казни, перед готовившимся побегом, Мария-Антуанетта подарила золотой медальон с прядью своих волос леди Аберкорн. Историческая аллюзия в то же время аранжируется живописной реминисценцией: «неувядающие розы» отсылают к розе в руках Марии-Антуанетты на знаменитом портрете кисти Элизабет Виге-Лебрен и по принципу контрапункта вводят мотив противостояния памяти, закреплённой в искусстве, и всеуничтожающего времени:

Амур не изменяет позы,
И заплели со всех сторон
Неувядающие розы
Антуанетты медальон [10, с. 101].

Однако события исторической трагедии – французской революции, которая для творцов Серебряного века образовывала контекст для апокалиптических ожиданий грядущих событий русской революции, уходят в подразумеваемый, но не очевидный контекст, в то время как на первом плане стоит мысль о победе искусства над временем. Визуальный образ, в котором эпоха рококо выразила себя, свое мироощущение и который воспринял Г. Иванов, воскрешая время, обладает большим мнемоническим потенциалом, нежели документальные свидетельства, – к такому выводу приводит анализ стихотворения.

О мнемоническом потенциале художественного образа задумывались еще авторы античных риторик. Этот потенциал, утверждали древние риторы, во многом регулируется оппозицией банальность – необычность; впоследствии понимание нетривиальности образа конкретизировалось в соответствии со степенью его эмоционального воздействия, с визуальным обликом, в том числе цветовым решением, наконец, с выраженностью авторского субъективного видения мира и укорененностью его в традиции. Задолго до появления идеи палимпсеста, с которым связывается творческая практика в современных представлениях, согласно которым в произведении сквозь один слой «письма» неизбежно проступает другой, более древний, риторы проницательно связывали творчество с проблемой памяти.

Такая постановка вопроса в свою очередь актуализирует проблему референтности образа и механизмов, а также целей художественного творчества. Формула «окультуренное (олитературенное) время» в применении в приведенным выше примерам относится не только к Г. Иванову, который воспринимает эпоху рококо через созданные ею артефакты (то

есть создает свой «палимпсест»), но и к тем творцам, которые в картинах, произведениях литературы, архитектуры, дворцового дизайна создавали целостный, то есть содержательно оформленный образ своего времени, другими словами – означивали его, привнося смысл в видимые детали, структурируя хаос, окультуривали его, превращая в космос.

В какой степени литература и культура рококо референтна по отношению к действительности? Была ли эта действительность столь утонченной и изысканной, игривой и беззаботной, какой она предстает в своем окультуренном варианте? (Разумеется, этот вопрос может быть задан по отношению к любой эпохе.) Совершенно очевидно, что, например, в картинах Ватто, которого часто упоминает в своих стихах Г. Иванов, представлен визуальный вариант культурного мифа, за которым не видны ни сложная политическая ситуация во Франции времен Регентства, ни атмосфера либертинажа в светских салонах, где в форме непринужденной беседы высказывались оппозиционные идеи и формировалась идеология просветительства. Нет смысла говорить о том, что жизнь «безмолвствующего большинства» (А. Гуревич) стать объектом рокайльной оптики не могла по определению. Типичное искусство переходной эпохи, рококо «посвятило себя изображению неоформленного и капризного; оно было соткано из веселости и печали, из твердого разума и мечтательной взволнованности, из изощренного мастерства и мягкой грусти» [12, р. 18], и эта двойственность придавала психологическую глубину, но не открывала противоречивости исторических процессов и интеллектуальных поисков. На картинах рококо XVIII век предстает прежде всего как век «удовольствий» – такой эта эпоха хотела видеть себя, избавляясь от подсознательных фобий и неуверенности в завтрашнем дне. Как пишет по другому поводу Т. Сабо, развивая идеи В. Изера, «источником для создания картины служит <...> не внешняя, а внутренняя действительность художника, его внутренний душевный мир» [13, с. 129], поэтому визуальный нарратив эпохи представляет не столько реальную действительность, сколько ее желаемый идеальный образ.

Однако именно с этим чужим сознанием, с опытом осмысления своего времени в его окультуренном, структурированном, оформленном виде вступает в диалог Г. Иванов, соотнося его со своим опытом жизни в хаосе повседневной жизни. «Считывая» визуальный нарратив, делая объектом рецепции уже окультуренное (олитературенное) время, поэт (любой человек) вступает в диалог о ценностях, о смысле жизни и способах экзистенции в своем времени. Цель этого диалога, очевидно, заключается не только в том, что истории, которая, по образному определению Борхеса, представляет собой «сад расходящихся тропок» – возможных вариантов осуществления, искусство противопоставляет ее упорядоченный, иногда идеальный, хотя и недостижимый и недостигнутый образец, а в том, что человеку, который в повседневной жизни не равен самому себе (М. Бахтин),

представляя совокупность часто случайных проявлений, искусство предлагает возможность увидеть себя Другого и тем самым обрести онтологическую устойчивость взамен неопределенности и диффузности (см.: [3]). Именно поэтому, очевидно, знаком эпохи оказывается «Сикстинская мадонна», а не «Форнарина» Рафаэля Санти, хотя для обеих картин позировала одна и та же модель – возлюбленная художника Маргерита Лути. Таким образом, окультуренное (олитературенное) время – это эстетическое оцеливание дискретного и многослойного жизненного потока, выявление – безусловно, субъективное – его внутренней сути и предельного нравственного идеала.

Список литературы

1. Нечаев, С. Ю. Сальери / С. Ю. Нечаев. – М. : Молодая гвардия, 2014. – 313 с.
2. Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко. – М. : Симпозиум, 2002. – 288 с.
3. Изер, В. Вымыслообразующие акты (глава из книги «Вымышленное и воображаемое: набросок литературной антропологии») / В. Изер // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 27. – С. 23–40.
4. Смирнов, И. П. Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров / И. П. Смирнов. – СПб. : Изд-во РХГА, 2008. – 264 с.
5. Виролайнен, М. Н. Типология культурных эпох русской истории / М. Н. Виролайнен // Русская литература. – 1991. – № 1. – С. 3–20.
6. Степанов, Ю. С. Константы, словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – 2-е изд. – М., 2001. – 990 с.
7. Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда : сб. ст. – М. : Институт славяноведения РАН, 2009. – 384 с.
8. Литвина, А. Ф. От трагедии к документу: «Грифельная ода» Державина как полемика с традицией завещаний / А. Ф. Литвина, Б. Ф. Успенский // Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда : сб. ст. – М. : Институт славяноведения РАН, 2009. – С. 105–114.
9. Махов, А. Е. «Печать неподвижных дум» / А. Е. Махов // Эмблемы и символы / вступ. ст. и ком. А. Е. Махова. – М. : Интрада, 1995. – С. 520.
10. Иванов, Г. В. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Стихотворения / Г. В. Иванов. – М.: Согласие, 1993. – 656 с.
11. Арьев, А. Выше пониманья / А. Арьев // Звезда. – 2004. – № 11. – С. 130–139.
12. Sgard, J. Style rococo et style régence / J. Sgard // La Régence. Paris, 1970. – P. 1–20.
13. Сабо, Т. Родословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой / Т. Сабо. – Szombathely, 2015. – 190 с.

In the article the problem of cultural memory is considered in the aspect of mediating prism that forms the concept of time in the mind of a creative personality and ordinary reader. The question about the mnemonic potential of the art, which is determined primarily by visual images of art of the past, is discussed. The visual images tend to acquire the status of the emblems and begin to function as a “common places” of the culture forming the “cultivated” time’s phenomenon.

Keywords: image, emblem, common places, mnemonic capacity, cultural memory, time.

**ЖАНР И ВРЕМЯ: ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ
В РУССКОМ СЕМЕЙНОМ РОМАНЕ НАЧАЛА XX ВЕКА**

В статье рассмотрена жанровая разновидность семейного романа как в контексте исторического времени, так и в аспекте изображённого художественного времени в ряду произведений русской литературы начала XX века. Речь идёт о таких произведениях, как «Жизнь Матвея Кожемякина» (1909–1911) и «Дело Артамоновых» (1925) Максима Горького, «Город в степи» (1912) Александра Серафимовича, «Проклятый род» (1911–1912) Ивана Рукавишников, «Суходол» (1911–1912) Ивана Бунина, «Обручение Даши» (1913) Валерия Брюсова, «Дальний край» (1913) Бориса Зайцева, «Четыре века» (1914) Алексея Толстого, «Повесть о днях моей жизни». «Крестьянская хроника» (1914) Ивана Вольнова, «Между двух зорь. Дом Орембовских» (1915) Ивана Новикова. Названные произведения отразили динамику жанра и способность реализовать «семейную мысль» не только в больших, но также в средних и даже малых формах; авторы изображают смену поколений в контексте конкретной исторической эпохи. Центральное место в нашей научной рефлексии отведено категории художественного времени в избранных образцах субжанра.

Ключевые слова: жанр, время, семейный роман, начало XX века.

Характерная для современной литературы система жанров сформировалась окончательно в первой половине XIX века, хотя заявленная в заглавии статьи жанровая разновидность успешно развивается уже в XVIII веке. Соотношение жанров меняется в соответствии со сменой эпох. В эпоху романтизма, как известно преобладают лирические жанры. В пору реалистического развития литературы на первый план выдвигаются эпические формы. Динамика их развития определяется тяготением, с одной стороны, к большим, с другой – малым формам. Во второй половине XIX века побеждает роман, который становится господствующим эпическим жанром не только в европейской литературе и не только в XIX веке, Он развивается успешно и в XX веке. Стендаль, Оноре де Бальзак, Гюстав Флобер, Эмиль Золя, Чарльз Диккенс, Уильям Теккерей, Джон Голсуорси, Анатолий Франс, Ромен Роллан, Марк Твен известны по преимуществу как романисты, хотя некоторые из них писали и повести (Диккенс, Бальзак) или рассказы (Марк Твен). Мастерами малых форм были французские писатели Проспер Мериме и Ги де Мопассан.

В русской литературе недостижимыми мастерами романной прозы были, как известно, Иван Тургенев, Фёдор Достоевский, Лев Толстой, Иван Гончаров, Михаил Салтыков-Щедрин, Николай Лесков и др.

На переломе XIX и XX веков на первое место опять выдвигается канонический жанр повести. Этот жанр культивировали Антон Чехов, Леонид Андреев, Иван Бунин, Александр Куприн, Борис Зайцев, Алексей Николаевич Толстой и др. В отличие от русских повестей начала XIX века, которые объединялись в циклы и явно тяготели к роману, повести переломного периода становятся своеобразной квинтэссенцией романного видения мира.

Циклизацию отмечаем и в рамках западноевропейских романов. Это в основном семейные саги, в которых прослеживаются судьбы нескольких поколений (двадцатитомная полилогия «Ругон Маккары» Золя, «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Семья Тибо» Роже Мартен дю Гара). Такая тенденция – результат желания писателей-реалистов осмыслить действительность не только в её конкретных проявлениях, но и в процессуальной динамике исторических перемен и индивидуальных судеб людей, захваченных движением времени.

Подобную тенденцию наблюдаем и на русской почве: «Семейная хроника» (1856) Сергея Аксакова, «Хроника четырёх поколений» (1881–1886) Всеволода Соловьёва¹, «Пошехонская старина» (1887–1889) Михаила Салтыкова-Щедрина, «Из семейной хроники» (1892–1907) – тетралогия Николая Гарина-Михайловского.

Данная статья содержит наши наблюдения над некоторыми русскими семейными романами-хрониками начала XX века, недостаточно изученными в контексте проблематики художественного времени. Речь идёт о таких произведениях, как «Жизнь Матвея Кожемякина» (1909–1911) и «Дело Артамоновых» (1925) Максима Горького, «Город в степи» (1912) Александра Серафимовича, «Проклятый род» (1911–1912) Ивана Рукавишниковича, «Суходол» (1911–1912) Ивана Бунина, «Обручение Даши» (1913) Валерия Брюсова, «Дальний край» (1913) Бориса Зайцева, «Четыре века» (1914) Алексея Толстого, «Повесть о днях моей жизни. Крестьянская хроника» (1914) Ивана Вольнова, «Между двух зорь. Дом Орембовских» (1915) Ивана Новикова. Названные произведения представляют собой перечень текстов, отразивших динамику жанра и его способность реализовать «семейную мысль» не только в больших, но также в средних и даже малых формах. Во всех случаях важнейшими обобщающими структурными элементами являются время и пространство.

Михаил Бахтин во многих своих работах подчёркивает постоянное взаимодействие времени и пространства в художественном произведении (**в пространстве** наблюдаем признаки времени, пространство/место приобретает, в свою очередь, смысл и значение **во времени** (подчёркнуто мною. – *Д. Ш.*). В этой связи учёный сформулировал теорию хронотопа, с которой когда-то полемизировал польский теоретик литературы Хенрик Маркевич.

Stosunki między czasem a przestrzenią zawartości narracyjnej kształtują się rozmaicie. To co klasyczna teoria nazywała „jednością miejsca i czasu”, oznaczało tożsamość terytorium i małą rozpiętość czasową zawartości fabularnej. Zasadę tę realizuje np. *Ozimina* Berenta. Gdzie indziej można znaleźć względną tożsamość terytorium i dużą rozpiętość czasową (*Sto lat samotności* Garcii Marqueza), zmienność terytorium i dużą rozpiętość czasową (*Terra nostra* Carlota Fuentes).<...>.

¹ Это произведение с точки зрения жанровой структуры рассматривает Евгений Никольский в своей работе. См.: [4].

Michaił Bachtin wprowadził do literatury nową kategorię chronotop, czasoprzestrzeń, definiując je jako „wzajemne powiązanie stosunków czasowych i przestrzennych, przyswojonych artystycznie literaturze” (2, s. 310). Już sam jednak dwuczłonowy tytuł pracy *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści* dowodzi, że kategoria ta nie została doprecyzowana przez badacza, skoro chronotop jest przecież zespoleniem właściwości czasowych i przestrzennych [3, s. 156].

Несмотря на нашу приверженность теории Бахтина и его утверждению, что хронотоп во многом определяет жанры и жанровые разновидности, а также позволяет исследовать временные и пространственные отношения в рамках художественного целого, в данной статье я остановлюсь на анализе художественного времени, которое само по себе тоже очень существенно для исследуемого жанра¹. Этому рода соображения высказывает в своих работах Евгений Никольский, который пишет:

«Отличительной особенностью семейной хроники является *движение (смена) поколений в контексте исторических эпох*. При этом время измеряется продолжительностью жизни поколений, а историческая эпоха представлена через призму частной жизни» [4, с. 39–40].

Надо отметить, что для большинства названных выше произведений характерен хронологический порядок изображаемых событий. Конечно, он реализуется по-разному в разных текстах. Например, в «Жизни Матвея Кожемякина» Горького имеем дело с двойной временной перспективой. Наряду с изображаемыми событиями автор вводит обозначенные точными датами записки главного героя, в основу которых легли его воспоминания. Эти воспоминания о людях и событиях герой соотносит с текущим временем. Влияние прошлого на «настоящее», т. е. представленную в произведении действительность (в данном случае речь идёт о ситуации «промышленно-купеческой» семьи), – это важная черта семейного романа, потому что семейные устои, традиция и память заставляют обращаться к прошлому и сопоставлять его с «сегодняшним днём».

Мотив памяти определяет также структуру бунинского «Суходола». Главной носительницей этой памяти является Наталья, хранившая воспоминания о своих бывших господах – предках молодых Хрущевых. Именно из рассказа Натальи последние отпрыски рода узнают о богатстве и могуществе своих прадедов, которые со временем стали утрачивать значимость и жизненную силу, так как представители очередных поколений не умели приспособиться к изменяющимся условиям жизни. Смерть Петра Кирилловича, пращур семьи, войны, пожары, слухи о предстоящей сельскохозяйственной реформе – всё это положило конец благоустроенной жизни и привело к разорению усадьбы и душевному расстройству её обитателей. Сыновья Петра Кирилловича предпринимают попытки спасти имение,

¹ Хронотоп семейного романа как фактор, моделирующий его жанровую специфику, рассмотрен нами в книге: D. Szymonik, *Rosyjska powieść rodzinna Srebrnego Wieku*. Wydawnictwo UMCS Lublin 2003, s. 91–107.

но для этого им не хватает отцовской энергии, деловой смекалки и практического ума. Внезапная катастрофа – смерть одного из братьев, более предприимчивого и энергичного, – важный хронологический рубеж, с которым связано окончательное оскудение и разорение имения и семейства.

Изображённая Буниным картина типична для России конца XIX и начала XX века. В нищете и холоде доживают свой век последние обитательницы Суходольской усадьбы: барыня Клавдия Марковна, тётя Тоня и Наталья. Пассивные и нежизнеспособные, они живут воспоминаниями о прошлом и остатками былой роскоши. Уходящее время, однообразно текущие дни составляют их беспросветную, клонящуюся к жалкому концу жизнь. И так же как время сравняло с землёй могилы предков, оно распорядится и с последними обитательницами Суходольской усадьбы.

Бунин был очевидцем ухода целого общественного сословия, сменившегося новыми хозяевами жизни, деловыми людьми, открывающими новый век – век капитала, шумных городов, машин и стали. Но, как заявляет Бунин, «им в будущем тоже суждено исчезнуть с лица земли».

Подтверждение этого мы находим в произведениях Максима Горького: «Жизнь Матвея Кожемякина» заканчивается уходом из жизни главного героя, бесхозяйного и не способного вести дело. Подобная участь постигает семью Артамоновых, хотя в романе-повести «Дело Артамоновых» автор ставит более чёткий акцент на историческом времени. Произведение было написано тринадцатью годами позже «Жизни Матвея Кожемякина», что позволило писателю дать более объективную оценку русской действительности. Тем не менее и здесь (в рамках исторического времени) на первый план выдвигается смена поколений Артамоновых. Тяготеющие к средним литературным формам произведения Горького вмещают также немалый отрезок времени (больше полувека).

Несмотря на то что в *Жизни Матвея Кожемякина* мы видим лишь намеки на исторические сдвиги, они находят своё отражение в смене временной структуры произведения, в которую вовлечён главный герой. «Поэтика смены»¹ хода и свойств времени связана с семейным положением и обретенной свободой Матвея после смерти отца, мачехи и Пушкиря. Но главным симптомом этой смены является установление контактов с внешним миром, с «новыми» людьми. До этого момента главный герой находился во власти скуки, апатии и окостенения. Такое состояние героя подчёркивается в произведении замедлением течения времени и однообразием наступающих друг за другом лет, дней и ночей: «Вечера становились неиссякаемо длинными <...>. Тринадцать раз после смерти храброго солдата Пушкиря плакала осень; ничем не отмеченные друг от друга пустые годы прошли тихонько один за другим точно тёмные странники на богомолье, не оставив ничего за собою, кроме спокойной привычной скуки, – так

¹ Определение чешского учёного Иво Поспишила – исследователя русского романа-хроники.

привычной, что она уже не чувствовалась в душе, словно хорошо разношенный сапог на ноге» [5, с. 265].

Новая ситуация обуславливает динамику времени, которое решительно ускоряет свой ход: «Первый месяц жизни постоялки прошёл незаметно быстро» [5, с. 277]. Или: «Незаметно прошёл май; позеленел сад, отцвела сирень» [5, с. 430].

Другим важным аспектом «поэтики смены» в русском семейном романе Серебряного века является астрономическая обусловленность, с её повторяющимися природным и биологическим циклами: сменой времён года и биологическими процессами рождения, взросления, старения и смерти человека. Природный и биологический циклы являются – как замечает И-Фу Туан – манифестацией объективного течения времени [6, с. 168]. Природный и биологический циклы отмечены, более или менее последовательно, почти во всех интерпретируемых текстах: «Милый май, то крепче летнего греющий, то вдруг на полдня памятью поваленной зимы дышащей тешит волжских людей» [7, с. 135].

Почти во всех жанровых образцах семейного романа значительное место отводится картинам природы: паркам, садам, лесу, открытым просторам. В романе Бориса Зайцева «Дальний край» прямо звучат антиурбанистические мотивы. В образе одного из героев романа, Александра Касьяныча, автор подчёркивает негативное влияние Петербурга на отца Ольги: «На лице его был уже петербургский, серый налёт» [8, с. 70]. Для этого героя природа служит своеобразным антидотом городской усталости: «Он снял свою форму, меньше язвил, часами бродил в новом саду, в какой-то допотопной куртке. Ему нравились яблони. Он обрезал сухие сучья, наблюдал, чтобы достаточно было навозу и корней, и, когда сад зацвёл, ещё повеселел» [8, с. 70].

Интерес и любовь к природе разделяет дочь Александра Касьяныча, Ольга Александровна, которая своё свободное время проводит в родовом имении, наполненном духом предков оазисе спокойного существования, ничем не напоминающем беспокойное, предреволюционное московское и петербургское время. В родовом имении крепнет душой и телом главный герой зайцевского романа, Петя Лапин, который в беспокойное время усердно ищет и находит смысл своей жизни в семейном счастье и трудовой деятельности. Петя и Лизавета – это единственная пара в романе, способная обеспечить любовь и безопасность своему потомству.

Более сложный путь поисков своего места в сложной действительности проходят герои романа Ивана Новикова «Между двух зорь. Дом Орембовских». Либеральная «политика» отцовского дома (мать ушла в монастырь) не обеспечивает жизненных ориентиров молодым Орембовским в трудное переходное время. В связи с этим поколению детей нелегко даётся выбор собственного жизненного пути. Тем не менее, блуждая по его лабиринтам, молодые Орембовские в конце концов обретают себя.

Более радикальная ломка старого порядка представлена Алексеем Толстым в его рассказе с объёмным названием «Четыре века» (1914), в

котором мы имеем дело с предельной конденсацией времени. На примере четырёх поколений рода Лесновых дан синтетический и обобщающий образ переломного времени в жизни России. Хронология событий отмечается точными датами, указывающими на их последовательность. В данном произведении семейная проблематика, как и в больших эпических формах, значительно расширяется, включая историческое время и связанные с ним общественные преобразования, которым сопутствуют изменения в сознании очередных представительниц дворянского рода,

Иван Бунин, Борис Зайцев, Алексей Толстой и Иван Новиков пишут о положении фактически уходящего с арены общественной жизни дворянского сословия. В период ломки существовавшего целые века общественного уклада жизни, потомственная дворянская интеллигенция ищет свое место в городе. Её пути разные – от революционно-террористической деятельности (Гриша Петунников – «Между двух зорь», Варвара – «Четыре века», Степан – «Дальний край») до переосмысления жизни в духе христианской философии (тот же Степан после внутреннего кризиса, Петя Лапин и Михаил Орембовский – главный герой романа Новикова) и так далее.

Вторую группу произведений составляют семейные романы, в центре которых находится жизнь купеческого сословия. «Ровесниками» «Жизни Матвея Кожемякина» являются семейный роман-повесть Александра Серафимовича «Город в степи» (1912) и роман Ивана Рукавишников под заглавием «Проклятый род» (1911–1912). Во втором из названных произведений заглавия трёх частей романа несут в себе информацию о смене поколений: I часть – «Семья железного старика», II – «Макаровичи» (от имени Макара – одного из сыновей пращура рода) и III – «На путях к смерти». Следуя традиции и той линии развития семейного романа, которая ставит акцент на смене системы ценностей у нового поколения, Рукавишников в своём произведении выдвигает на первый план автобиографическую фигуру художника Виктора Макаровича. Этот герой представляет собой модель современного автору живописца, противостоящего традиционным представлениям о художнике-гражданине. Это творец-индивидуалист, отличающийся повышенной эмоциональностью и эгоизмом; его волнуют, прежде всего, собственные проблемы и переживания. Автор подчёркивает равнодушие героя к материальным аспектам жизни, семейным, общественным и этическим нормам. Главный интерес художника вызывают эстетика и идеалистическая философия. Его мировоззрение отражают картины, объединяющие душу объекта и субъекта, выражающие безразличие к житейским вопросам и устремлённость к запредельному. Таким образом, творчество молодого Макаровича отражает идейно-художественные тенденции в русской литературе Серебряного века, а также состояние внутреннего беспокойства и тревоги, вызванное трепетным ожиданием страстной любви и колебаниями между загадкой жизни и смерти. Страхом перед жизнью и смертью навеяны художественные полотна живописца «Апог», «Vita nostra», «Horror vitae». Их заглавия можно проинтерпретировать как экфрастический дискурс и как комментарий к душевным поискам героя.

Литературное изображение картин Виктора в романе предвосхищает более позднюю теорию интермедиальности: в художественный текст вводится то, что позже будет названо интермедиальным нарративом, в данном случае – теоретические размышления на тему искусства вообще.

Вышеприведённый пример романа Ивана Рукавишников, как и не рассмотренные подробно, но лишь названные произведения «Между двух зорь», «Дом Орембовских», «Дальний край», «Четыре века» и др., оставаясь в русле литературной стратегии реализма, свидетельствуют также о том, что их авторы стараются «успеть за временем» и применяют элементы модернистской поэтики, в рамках которой реализуются, между прочим, нетрадиционные сюжетно-нарративные структуры и способы обрисовки персонажей, с применением аналитических и психологических методов.

Отталкиваясь от идей современной герменевтики, исследующей «экзистенциальное» измерение литературного произведения, в частности, время его возникновения и функцию художественного времени в нем, нам кажется важным подчеркнуть в рассматриваемой жанровой разновидности следующее:

1. В жанровой структуре семейного романа художественное время играет особую роль, так как оно определяет основные моменты/этапы жизни героев, а также проблемы, связанные со сменой поколений. «Семейное время» сопряжено в данной жанровой разновидности с временем историческим, которое влияет на судьбы родов, семей, а затем и на судьбы отдельных персонажей.

2. С каждой новой литературной эпохой семейный роман претерпевал некоторые изменения (речь идёт об особенностях жанра, тяготеющего к тем или другим жанровым разновидностям). Опираясь на многолетнюю традицию, исследуемая разновидность обновлялась в начале XX века, что обуславливалось развитием литературного процесса и интенсивными поисками новых средств художественной выразительности. Рассматриваемые в данной статье произведения представляют собой синкретический жанр, содержащий в своей структуре элементы исторического, общественно-бытового, психологического и даже «романа о художнике».

3. Наконец, стоит отметить, что семейный роман успешно развивается и сейчас, в наш сложный XXI век. Можно с уверенностью, сказать вслед за многими исследователями, что он «будет существовать ещё долго, наполняясь течением времени, новым и историческим содержанием, приобретая новое идейно-эстетическое звучание» [9, с. 10].

Список литературы

1. Никольский, Е. Семейная хроника Всеволода Соловьёва : моногр. / Е. Никольский. – Тверь : Изд-во Марины Батасовой, 2012.
2. Bachtin, M. Dialog. Język. Literatura / M. Bachtin. – Warszawa, 1983.
3. Markiewicz, H. Wymiary dzieła literackiego / H. Markiewicz. – Kraków, 1996.
4. Никольский, Е. Семейные хроники в системе жанров романной прозы [Электронный ресурс] / Е. Никольский. – Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21162/1/iurg-2012-102-04.pdf>.
5. Горький, М. Собрание сочинений : в 30 т. / М. Горький. – М., 1950.

6. Tuan, Yi-Fu. *Przestrzeń i miejsce* / Yi-Fu Tuan, przełożyła A. Morawińska. – Warszawa, 1987.
7. Рукавишников, И. Проклятый род / И. Рукавишников. – Нижний Новгород, 1999.
8. Зайцев, Б. Дальний край / Б. Зайцев. – Петроград, 1922.
9. «Мысль семейная»: семья в художественной литературе. Информационно-библиографические материалы / сост. Т. А. Сенинг, ред. Л. Г. Завальная, Г. И. Поташникова. – Самара, 2008.

The paper considers both historical context and the text-time of Russian family chronicles placing them among other Russian literary texts of the early 20th century.

«The Life of Matvei Kozhemyakin» (1909–1911) and «The Artamonov Business» (1925) by Maxim Gorky, «A Town in the Steppe» (1912) by Alexander Serafimovich, «The Haunted Family» (1911–1912) by Alexander Rukavishnikov, «Dry Valley» (1912) by Ivan Bunin, «Dasha's Betrothal» (1913) by Valery Brusov, «Distant Land» (1913) by Boris Zaitsev, «Four Centuries» (1914) by Alexey K. Tolstoy, «Days of My Life: A Peasant's Chronicle» (1914) by Ivan Volnov, «Between Two Dawns: The Orembovskys' House» (1915) by Ivan Novikov are analyzed. The mentioned works represent both the dynamics of the genre and its capability of artistic rendering the «family theme» – not only in saga novels, but also in tales and even short stories, the authors thereof depicting the generational change in the specific historical context. The category of text-time in the selected samples of the subgenre is elaborated upon.

Keywords: genre, time, family chronicles, early 20th century.

УДК 82-1

Б. П. Иванюк (Елец, Россия)

ЖАНРОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВРЕМЕНИ В МИРОВОЙ ПОЭЗИИ (ОПЫТ СИСТЕМНОГО ОПИСАНИЯ)

Статья предлагает предварительное системное описание стихотворных жанров на основе их временной содержательности. Предметом обсуждения стали жанровые формы мировой поэзии: эпиллий, этиология, пьюо, героида, легенда, сказание, предание, баллада, жеста, дастан, сепа, сага, рима, песнь, романс, эйчжин, иеремиада, житие, хрия, мартиролог, реквием и дзяды, валета, визионерские (видение и сон), тестамент, эпитафия, стихотворение-«Памятник», напутствие, календарная поэзия и др.

Ключевые слова: время, жанр, мировая поэзия.

Время как миметический объект жанровой рефлексии представлено в поэтической практике двумя структурными вариантами – линейным и круговым¹. Линейное, в свою очередь, разрабатывается в двух основных вариациях – ретроспективное и проспективное, для каждого из которых характерно пересечение наличного (авторского) времени. Первая вариация – преимущественно мнемоническая и наиболее частотная и распространенная. Она реализуется как обращенность во внеавторское (коллективное или индивидуальное) или авторское (экзистенциальное) прошлое. К первому – относятся жанровая парафра-

¹ Оставляем без обсуждения вариант «обездвиженного времени» (Г. Башляр), персоналистического по характеру, воплощенного, к примеру, в жанровых формах утопии, идиллии и пасторали.

за претекста и/или жанровая обработка перфектных явлений и событий: этиология¹, эпиллий², бирманский пью³, героида⁴, легенда⁵, сказание⁶, тайская сеп⁷, предание⁸, сага⁹ и рима¹⁰, лэ¹¹, дастан¹²,

¹ Дидактический жанр мифологической поэзии о происхождении различных явлений, событий и представлений древности, в частности, космогонических: «ученая элегия» Каллимаха (Александрия, IV–III) «Начала» («Этии»), написанной под влиянием «Теогонии» Гесиода (Древняя Греция, VIII–VII) и заимствующей сюжеты из трудов древнегреческого историка (логографа) V в. до н.э. Ксеномеда Кеосского, поэма византийского поэта VII в. Георгия Писиды «Шестоднев, или Миротворение», философско-религиозная поэма арабо-еврейского поэта XI в., жившего в Испании, Ибн Габиrola «Царский венец», стихотворный трактат азербайджанского поэта Шейка Махмуда Шабустари (XIII–XIV) «Цветник тайн», излагавший суфийскую теорию происхождения Вселенной, поэма французского поэта XVI в. Г. Дю Бартаса «Неделя, или Сотворение мира», оказавшая влияние на «Семь дней сотворения мира» Т. Тассо (Италия, XVI).

² Небольшая поэма на материале мифологического эпизода: ироикомическое «Похищение локона» А. Поупа (Англия, XVII–XVIII) – аллюзия на «Локон Береники» Каллимаха.

³ Бирманская строфическая поэма на сюжеты джатак: «Принц Хаттипала» Шин Маха Ратхатары (XV–XVI).

⁴ Мифологическая элегия, жанр женского послания своему возлюбленному: «Ариадна» далматинского поэта XVI в. С. Бобалевича, представляющая собой персональный монолог, адресованный Тезею, – обработка 10-го письма из Овидиевых «*Heroides*», «Письмо Сафо к Фаону» Б. де Сенмора (Франция, XVIII–XIX), взявшего за основу вымышленное Овидием (15-я героида) обращение греческой поэтессы Сафо к покинувшему ее юноше Фаону.

⁵ «Тристан и Изольда» провансальской поэтессы XII в. Элеоноры Аквитанской, «Бегство в Египет» (на ветхозаветном материале) Р. Саутвелла (Англия, XVI), «Бог и Баядера. *Индийская легенда*» Й.-В. Гете, талмудическая легенда Д. Минаева «Нахум Иш Гамзу», «Джелалэддин Руми. Персидская легенда» Ф. Рюккерта (Германия, XVIII–XIX), «Годива» А. Теннисона (Англия, XIX), «Монах. Легенда» Д. Мережковского, «Таджикская легенда» С. Городецкого, «Смерть святого Брендана» Дж. Р. Р. Толкина (Англия, XIX–XX).

⁶ «Синдбад-наме» персидского поэта XII в. Захири Самарканди, «Сказание о Старом Мореходе» С. Т. Кольриджа (Англия, XVIII–XIX), «Сказ в стиле Гомера о гайканском народе» армянского поэта XII в. Нерсеса Шнорали – поэтическое переложение «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци, «Стрелецкое сказание о царевне Софье Алексеевне» А. Майкова.

⁷ Мелодекламативное произведение на народное или религиозное сказание: «Сеп^а о Кун Чанге и Кун Пэне» Сунтона Пу (Таиланд, XVIII–XIX).

⁸ «Шах-наме» персидского поэта X–XI вв. Абулькасима Фирдоуси.

⁹ «Сага о кожаных штанах» Б. фон Мюнхгаузена (Германия, XIX–XX).

¹⁰ Лиро-эпический жанр исландской поэзии, стихотворный пересказ саги: «Римы» С. Брейдфьорда (XVIII–XIX).

¹¹ Лиро-эпический сказ на материале бретонских преданий: «Жимолость» (о Тристане и Изольде) Марии Французской (XII).

¹² Разновидность поэмы в тюркоязычной и персо-таджикской поэзии, сюжетной основой которой – мифологический и легендарный материал: героические «Довлетьяр» туркменского поэта XVIII в. Магрупи и «Алпамыш» башкирского поэта XX в. М. Хибата; романтические, на основе «бродячего сюжета» о Тахире и Зухре, «Зохра и Тахир» туркменского поэта XIX в. Молланепеса, «Тахир и Зухра» татарского поэта XIX в. Шауайланы Дауд хаджи, «Тахир-Зухра» казахского поэта Акылбека Сабала, «Тахир и Зухра» балкарского поэта XIX–XX вв. Кязыма Мечиева.

песнь¹, баллада², романс³, бирманский эйчжин⁴, жеста⁵, исторический роман⁶, историческая поэма⁷, иеремиада⁸, житие⁹, биография¹⁰ хрия¹¹, тула¹², мартиролог¹³, былина¹⁴, быль¹⁵, поминальные жанры –

¹ О крестовых походах: французского трубадура XII в. Маркабрю «Мир во имя Бога...», «Песнь о крестовом походе против альбигойцев» Гильома де Тудела, продолженная анонимным трубадуром (XIII), «Песнь о крестовом походе» Конона де Бетюна (Франция, XII–XIII); «Эпическая песнь о пасхальном торжестве, а также о триумфальном шествии воскресшего Христа и о его нисхождении в ад» с жанровым мотивом катабасиса Э. Роттердамского (Нидерланды, XV–XVI), «Исторические думы» Ю. У. Немцевича (Польша, XVIII–XIX), «Песнь о династиях» в жанре бирманского тачхина У Ауна Пхью (XVII–XIX), «Героические песни» (цикл) даргинского поэта (Дагестан) Батырая (XIX–XX), «Песня про атамана Семёна Дежнёва, славный город Великий Устюг и Русь заморскую» С. Наровчатова.

² «Баллада о дамах былых времен» Ф. Вийона (Франция, XV), «Парвана» (обработка национальной легенды) О. Туманяна (Армения, XIX), «Баллады Петрицы Керемпуха» (исторические) хорвата М. Крлежи (XIX–XX), цикл словенского поэта XIX–XX вв. А. Ашкерца «Старая правда» на средневековые мотивы, цикл «Перуанские баллады» Г. Прада-и-Уольоа Мануэля (Перу, XIX–XX), «Отчаяние» (Сербская баллада. XIII столетие), «Гости» (белорусская баллада. XVI столетие), «Чубы» (белорусская баллада. XVII столетие), «Ешь!» (славянская баллада. XX столетие) и др. белорусского поэта Я. Сипакова из книги «Вече славянских баллад»; цикл М. Степановой «Песни северных южан» (аллюзия на балладные «Песни западных славян» А. Пушкина, сочиненных под влиянием иронизирующей над романтизмом книги баллад П. Мериме «Гузла» – мистификации сербских народных песен.

³ Лирико-эпическая испанская баллада на героическую тематику: «Сиеста» Хосе Соррилья и «Романс» Хосе де Эспронседа-и-Дельгадо (Испания, XIX), сборник Г. Гейне «Романсеро», циклы А. Фета «Romanzergo», Ж.-М. Эредна «Romansego» (Франция, XIX–XX), сборник «Южный романсеро» Фернана Сильвы Вальдеса (Уругвай, XX).

⁴ Историческая баллада: «Принцесса» и «Сестра короля» Навадейджи (XV–XVI).

⁵ Chanson de geste – «песнь о деяниях», жанр средневековой французской поэзии, цикл эпических песен: «Песнь о Роланде» (XII).

⁶ «Дворянское варенье (Исторический роман в стихах)» А. Румянцева.

⁷ Латинская поэма «Прусская война» Я. Вислицкого (Польша, XVI–XVI), «Владимир Великий» Э. Ю. Стагнелиуса (Швеция, XVIII–XIX), «Данило Галицкий» украинского поэта XX в. Н. Бажана.

⁸ Модификация ляменты, получившая свое название от «Плача Иеремии» (иудейского пророка в связи с разрушением Иерусалима вавилонским царем Навуходоносором в VI в. до н.э.): «Плач о взятии Иерусалима» султаном Саладином в XII в. Н. Мокаци (Армения XVII), «Восхваление Казани (несколько строк о древнем Булгаре)» татарского поэта XIX в. Г. Чокрого.

⁹ Средневековые латинские «Книга о венцах» – о христианских мучениках – Пруденция (IV–V), «Житие Мартина» Венанция Фортуната (VI–VII), «Житие князя Антиоха Дмитриевича Кантемира» И. Баркова, «Иоанн Дамаскин» А. К. Толстого, одноименные поэмы Д. Мережковского и М. Волошина «Протопоп Аввакум».

¹⁰ «Иегуда бен Галеви» Г. Гейне, «Верлен» П. Клоделя (Франция, XIX–XX), «Биографическая справка» (о Цветаевой) Б. Ахмадулиной.

¹¹ Исторический анекдот с остроумным пуантом: «Анекдот о цикуте для двух афинян» К. Сэндберга (США, XIX–XX).

¹² Перечень древнеисландских мифологических имен и событий: «Прорицание вельвы» из «Старшей Эдды» (XIII).

¹³ Мнемоническое перечисление умерших и связанных с ними историй, заслуг и пр.: цикл «Паренталии» (об умерших родственниках) и «Преподаватели» Авсония (Древний Рим, IV), «Холм» (об умерших знакомых) Э. Л. Мастерса (США, XIX–XX), газель «Великим шахом царства дум я Низами зову...» узбекского поэта XVII–XIX вв. Муниса Шермухаммада.

¹⁴ «Добрыня. Богатырская песнь» Н. Львова, «Пир Владимира Великого» украинского поэта XIX в. Л. Боровиковского.

¹⁵ «Старая быль» П. Катенина, «Кавказская быль» Н. Гнедича.

реквием¹, дзяды². Отдельного замечания заслуживает жанровая рефлексия литературного прошлого, и в этом плане показательной является назидательная поэма (ближне- и средневосточный жанр состязательного подражания-переработки текста предшественника³).

К жанрам, обращенным в экзистенциальное прошлое автора, следует отнести: автобиографию⁴, воспоминание⁵, валету⁶ и такие ее разновидности, как любовный комджат⁷ и предсмертное конже⁸.

Перспективное время репрезентировано двумя вариациями – как коллективное и индивидуальное будущее. Оно представлено в напутствии⁹, а также в жанровых формах визионерской поэзии – видении и сне¹⁰. Вторая временная вариация объединяет также жанры, привычно использующие моральные мотивы – тестамент¹¹, стихотворение-«Памятник»¹², автоэпитафию¹³.

¹ Жанр, генетически связанный с заупокойной мессой: «По Вольфу графу фон Калькрейту реквием» Р.-М. Рильке (Австрия, XIX–XX), «Реквием по каждому четвертому» современного белорусского поэта А. Вярцинского.

² «Дзяды» – одноименные поэма А. Мицкевича, стихотворения современных белорусских поэтов Г. Лихтаровича, В. Сцебурака.

³ Ответные произведения на поэмы азербайджанского поэта XII–XIII вв. Низами «Сокровищница тайн», «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц» и «Искандер-наме», объединенные после смерти автора в «Хамсе» («Пятерица») – «Пятерицы» (на те или иные сюжетные истории из «Хамсе») персидского и индийского поэта Амира Хосрова Дехлеви (XIII–XIV), узбекского Навои (XV), азербайджанского Физули (XV–XVI).

⁴ «Прелюдия, или развитие сознания поэта» У. Вордсворта (Англия, XVIII–XIX), шутовское мини-стихотворение «В энциклопедию» Ф. Супо (Франция, XIX–XX), одноименная «Моя родословная» А. Пушкина и Б. Ахмадулиной.

⁵ «Воспоминания о былом», «Воспоминание. Я вспоминаю сенокосы» («домашнее»), «Воспоминание о пиитической жизни Пушкина» Ф. Глинки.

⁶ Лирический жанр прощания: «О гора Самгаксан! Уезжаю!» в жанре сиджо (трехстишная силлабическая строфа) Кима Санхона (Корея, XVI–XVII), «Прощание приговоренного к ссылке» грузинского поэта XIX–XX вв. И. Евдошвили, «Сонет прощания» А. Граши (Армения, XX).

⁷ «К вам, моя Донна, пришел я просить...» трубадура XII–XIII вв. Пейре де Барджака.

⁸ «Conge» трех жонглеров из г. Аррас – Жеана Бодель, Бауда Фастуль и Адама де ла Галь (Франция, XIII).

⁹ «Наставления юноше, отправляющемуся на поиски счастья в столицу» Ф. Кеvedo (Испания, XVI–XVII), «Напутствие» юношам туркменского поэта XVIII–XIX вв. Кемине, «Напутствие» анонимному адресату Ю. Балтрушайтиса, «Напутствие Балмонту» М. Волошина.

¹⁰ Апокалиптические «Страшный суд» из поэзного цикла А. Обиньи «Трагические поэмы» (Франция, XVI–XVII), «Тьма» Дж. Байрона, «Сон» Д. Струйского (Трилуного), «Последнее видение» К. Бальмонта, «Видение» В. Набокова (похороны России), а также четыре провидческих сна отца о судьбе сына в стихотворной повести XIII в. Вернера Садовника «Крестьянин Гельмбрехт»; «судный день», устроенный автором литераторам, в «Видении на берегах Леты» (с признаками мартиролога и сатиры) К. Батюшкова, стихотворение «Снится мне: в родную землю...» С. Маршака, написанное в традиции сионид, инициированной еврейским поэтом Испании XII в. Йегудой Галевы.

¹¹ Поэтическое завещание: «Ночное завещание» К. И. Галчинского (Польша, XX), цикл завещательных вариантов (более 40) румынского поэта XIX в. М. Эминеску («Я не хочу свечей», «И если я землей», «И если в ночном забытьи», «Я смерть приму свою» и др.).

¹² От Горацианского «Eхegi monumentum» до «Я памятник себе воздвиг иной...» Бродского.

¹³ «Эпитафия себе заживо» П. Вяземского, «Эпитафия самому себе» Ж. Нервала (Франция, XIX), «Моя эпитафия» А. Самудьо (Боливия, XIX–XX).

Что же касается кругового времени, то его основной жанровой репрезентантой является календарная поэзия (далее – К. п.), развернутое об- суждение которой позволит проявить ее временную содержательность.

Генетически связанная с фольклорной, К. п. сохраняет в качестве объекта рефлексии – циклическое время, выраженное событийными по- вторами. Примером классического освоения народной традиции являют- ся георгики – жанровая разновидность дидактической литературы, земле- дельческая поэзия. Своим происхождением они обязаны древнегреческо- му писателю Гесиоду (VIII–VII вв. до н.э.), создавшему «Труды и дни» – дидактическую эпическую поэму (в гекзаметрах) обо всех событиях жи- зненного календаря земледельца: об урожае, сезонной погоде и т. д. Гесио- довский опыт был продолжен Вергилием, его сходной по пафосу и стихот- ворному размеру поэмой «Георгики» (Древний Рим, I ст. до н.э.). Под очевидным влиянием античных образцов этого жанра была созданы ди- дактическая, написанная гекзаметром, поэма «Садик, или О садоводстве» латинского поэта IX в. Валахфрида Страбона, «Времена года, или Француз- ские Георгики» кардинала Ф. Берни, «Четыре времени года, или Лангедок- ские Георгики» Ж.-К. Пейро (Франция, XVII–XVIII), «Человек полей, или Французские Георгики» Ж. Делиля, переведшего римскую поэму на наци- ональный язык (XVIII–XIX), гимны «Сельскому хозяйству в тропической зоне» (в метрической форме силвы – вольные стихи и рифмовка) венесу- эльского и чилийского поэта XVIII–XIX ст. Андреаса Бельо, «Георгики» Р. дель Валье-Инклана (Испания, XIX–XX). Вполне симптоматична «память жанра» и в современном поэтическом сознании («Новые Георгики» И. Вишневецкого).

К наиболее устойчивым модусам воспроизведения кругового вре- мени относится миметическое изображение годичного цикла, ритмизи- ванного временами года и месяцами, явленными в национальных или ре- гиональных пейзажных репродукциях, а также зодиаком. Выработались и адекватные ему художественные формы – цикл и жанр описательной по- эмы. Функциональный потенциал первого позволяет объединить относи- тельно автономные компоненты годичного поэтического календаря мно- гочастной линейной композицией, а во второй заложена композиционная возможность «пространственного» развертывания времени, его фактур- ного изображения. Нередко обе эти функции реализуются в каждой из этих форм поэтического календаря.

Цикл как художественное воплощение идеи кругового времени со- храняет свою продуктивность на протяжении всей истории К.п.: «Описа- ние времен года» в жанре кхандакавья (малая форма) Бхартрихари (Индия, IV, V–VII?); средневековый древнеирландский анонимный пейзажный цикл «Времена года»; собрание стихотворений в жанре танка в разделах «Вес- на», «Лето», «Осень», «Зима» общего цикла Сайгё (Япония, XII); троекрат- ный цикл Бо Пу «Весна», «Лето», «Осень», «Зима» (Китай, XIII–XIV); «Две-

надцать лун» Ма Чжюаня (Китай, XIII–XIV); «Напевы четырех времен года» вьетнамской поэтессы XV–XVI вв. Нго Ти Лан; «Двенадцать месяцев года» Я. Катса (Нидерланды, XVI–XVII); «Времена года рыбака» – цикл сиджо Юн Сондо (Корея, XVI–XVII); цикл миниатюр на польском языке С. Полоцкого «Следуют двенадцать месяцев» (XVII); цикл сонетов «Времена года» А. Вивальди к авторским одноименным концертам (Италия, XVII–XVIII); «Календарь» (ежемесячник) Э. Верхарна (Бельгия, XIX–XX); «Зодиак» А. Скалдина (Россия, XIX–XX); «Характеристики знаков Зодиака в стихах» В. Лидина (Лившица)¹.

В новой европейской К. п. тематический мотив «времена года» чаще всего разрабатывался в жанровой форме описательной поэмы. К прецедентным в этом плане текстам относят в первую очередь «Времена года» («The season») шотландского поэта XVIII в. Дж. Томсона с характерной для сентиментализма экспликацией внутреннего человека в природных образах. Поэма вызвала череду вольных переводов и подражаний: «Времена года» М. Мендеса (Англия, XVII–XVIII), «Времена года» литовского поэта XVIII в. К. Донелайтиса, «Времена года» Ж. Ф. Сен-Ламбера (Франция, XVIII–XIX), «Четыре времени года русского поселянина. Сельская поэма» Ф. Слепушкина (Россия, XVIII–XIX) и др. Редкие образцы посвящены меньшим величинам природного календаря (пейзажная поэма Ю. Г. Уксешерна «Часы дня», Швеция, XVIII–XIX; «Рассвет», «Полдень», «Вечер», «Ночь» в составе цикла «В башкирской степи» А. Федорова).

В поэтической практике встречаются и отдельные стихотворения на этот тематический мотив: «Четыре времени года» китайского художника и поэта IV–V вв. Гу Кайчжи, сонеты «О временах года» М. де Хаурегги и Уртадо (Испания, XVI–XVII), «Времена года» Х. Аргихо (Испания, XVII), «Четыре разных времени в году...» Дж. Китса (Англия, XVIII–XIX), «Святой» (о временах года) А. Дросте-Хюльсхоф (Германия, XIX), ежемесячник «Мой календарь» современной русской поэтессы Т. Зигней.

Общим и определяющим критерием принадлежности произведений природной тематики к К. п. является общепринятый в коллективе календарь, репродукция которого играет роль миметической грунтовки, обеспечивая тем самым вариативному разнообразию его авторских разработок типологическое сходство. К примеру, имитирующие народный календарь – амейбейные (хоровые песни юношей и девушек) идиллии Ш. Зиморовича «Роксолянки, или Русские девушки» (Польша, XVII), псевдофольклорная (или

¹ Нередко циклы входили в поэтические антологии, к примеру, восемь песен, посвященных лунному календарю, в древнекитайском памятнике XI–VI вв. до н.э. «Книга песен» («Шицзин»), «свитки» танка «Весенние песни», «Летние песни», «Осенние песни», «Зимние песни» в японской антологии X в. «Сборник древних и новых японских стихотворений» («Кокинвакасю»), составителем которой был Ки-но Цураюки, раздел «Описания времен года» в древнеиндийской антологии «Сокровищница прекрасных речений» («Субхашита-ратнакоша»), составленной в I половине XII в. Видьякарой.

обработанная автором) трудовая песня в форме амебейной (диалогической) композиции «Весна» украинского поэта XIX в. Я. Головацкого, стилизованная под «девичью песню» (парфений) «Веснянка» С. Городецкого.

Не соответствуют этому критерию произведения, которые используют календарный каркас, образующий мозаичную композицию, но которые не соотносятся с календарными по содержанию событиями, имеют дневниковый характер и т. д. Например, не позволяют идентифицировать как К. п. цикл римского поэта IV в. Децима Магна Авсония «Круглый день» (описание ежедневного досуга и быта), венки сонетов (14) «Месяцы» и «Венок недели» (8) о ежедневном времяпрепровождении куртуазной молодежи Ф. да Сан-Джиминьяно (Италия, XIII–XIV), «Неделя старого священника» А. Дросте-Хюльсхоф, недельный цикл «Пальцы дней» М. Кузмина, исполненный в ключе ассоциативной поэтики, ежемесячник из цикла «Римский дневник 1944 года» Вяч. Иванова.

Однако исключением являются жанры, сохранившие память о календарной обрядовой поэзии и получившие в европейской культуре названия абад (франц. *aubade*, исп. *alborada* – утренняя песня, нем. *tagelied* – дневная песня) и реверди (франц. – переозеленение) – «весенняя песня» (в восточнославянской версии – «веснянка»). Общая для них сема экзистенциального пробуждения объясняет их нередкое скрещивание и типичный набор производимых ею мотивов, прежде всего, любовного: «весенняя касыда» ко дню Навруза (мусульманского Нового года) «В благоухании, в цветах пришла желанная весна...» персидского поэта IX–X вв. Рудаки, «Нежным ветерком дышаньем» старопровансальского трубадура XII в. Арнаута де Марейля, «Дни светлы, погожи, О, девушки! Радуйтесь...» ваганта XII в. Архипиита Кельнского, *каса* (поэма) «Воспеваю весну» Чон Гыгина (Корея, XV), «Песня. Весна пришла! весна пришла! сады – в убранстве роз» Г. Ахтамарци (Армения, XV–XVI), «Майская утренняя песня» Дж. Мильтона (Англия, XVI), анакреонтическая «Песня весны и радости» Н. Овнатана (Армения, XVII–XVIII), «Весеннее чувство» Н. Карамзина, «Весеннее утро» Ю. Кернера (Германия, XVIII–XIX), «Весеннее утро» латышской поэтессы XIX–XX вв. Аспазии, «*Primavera*» (весна) М. Карамзиной, «Утренняя песня» Н. Заболоцкого, «Весеннее» Н. Майорова.¹

В сравнении с фольклорным, обрядовым по характеру и магическим по предназначению, авторский природный календарь обладает широким функциональным диапазоном, скрещивается с иными тематическими мотивами и жанровыми формами: цикл Авсония «Календарные книги»,

¹ Встречаются и стихотворные описания весенних календарных праздников, например, майских календ в песне провансальского менестреля XII–XIII вв. Р. де Вакейроса «Майские календы», в стихотворениях М. Марулло «Иль не видишь ты: из фиалок вешних...» (Италия, XV) и Р. Геррика «Коринна встречает май» (Англия, XVI–XVII); праздника фонарей, завершающего весенний сезон, в анонимном стихотворении в жанре чансиджо («длинное сиджо») «В славный день восьмой луны четвертой» (Корея, XVIII).

представляющие собой мнемотехнический каталог знаний; эротическая поэма Калидасы «Времена года» (Древняя Индия, IV–V?); входящая в анонимный древнетамильский (Индия) сборник V в. «Восемь антологий» тематическая разновидность лирического жанра ахам – тиней – пять эпизодов цикла любовных или семейных отношений, соотносимых с определенными временами года; дидактическая латинская поэма Вальдерберга Прюмского «О названиях, знаках зодиака, культурах и климатических свойствах двенадцати месяцев» (IX); анонимная женская любовная песня с описанием праздничных обрядов по лунному месячному календарю «Тон-дон» (Корея, XV?); многостая (времена года и месяцы) поэма Шин Уттамачжо «Лесная песнь» со сквозным, воспроизводящем житийный эпизод Будды, сюжетом возвращения в родной город Капилавасту к жене и сыну (Бирма, XV–XVI); каза «Сонсанские напевы», сочиненная в традиции «поэзии рек и озер» (канхо) с характерным для нее мотивом отшельничества, корейского поэта XVI в. Чон Чхоля (Сонгана); символическая поэма Э. Спенсера «Пастуший календарь, вмещающий двенадцать эклог, сообразных двенадцати месяцам», богатая описаниями народных обычаев и праздников и многочисленными жанровыми мотивами – жалобными, любовными, назидательными, сатирическими, панегирическими (Англия, XVI); цикл стихотворений в жанре сиджо «Девять излучин Косана» (речные сезонные пейзажи) Ли И (Корея, XVI); философско-лирическая поэма Хоанг Ши Кхая «Напевы о четырех временах года» (Вьетнам, XVI – начало XVII вв.); цикл-экфрасис Й. В. Д. Вондела «Двенадцать месяцев года» с подзаголовком «Подписи к аллегорическим картинам Иоахима Сандрарта, кои развешены в галерее его светлости курфюрста Баварского, в городе Мюнхене» (Нидерланды, XVII); сямская (Таиланд) поэма XVII в. «Двенадцать месяцев», созданная коллективным автором (Проммонтри, Сикави-рат и Санпрасёт ?) и состоящая из двух тематических частей – любовной и календарной (времена года, ежемесячные праздники); шуточные, в традиции совизжальской литературы, «Полезные советы на все четыре времени года» и «Описание двенадцати месяцев на новый год, что каждый из них означает» польского анонима XVII в.; сведения о временах года в дидактической энциклопедии К. Истомина «Полисе, си есть град царства небесного, имущий ученик, моление и премудрость» (XVII–XVIII); дидактическая поэма Ж.-А. Руше «Месяцы» (Франция, XVIII); природный ежемесячник «Похвала земледелию в стиле вольлён» Чон Як Ёна (Корея, XVIII); суфийская поэма башкирского и татарского поэта XIX в. Гали Чокря «Четыре времени года»; сборник стихов «Двенадцать месяцев» с социальным лейтмотивом и любовные циклы (трилогия) «Ранние часы», «Послеполуденные часы», «Вечерние часы» Э. Верхарна; незавершенный годовой цикл сонетов (времена года, месяцы и дни) экзистенциального содержания литовского поэта XX в. В. Мачерниса «Год»; персонажный цикл-ежемесячник «Календарь», «разорванный» нарратором на отдельные стихотворные

вставки, тем самым создающим эффект «чужого текста в тексте» в современной дневниковой повести о любви К. Сергиенко «Дни поздней осени (Дневник Маши Молчановой)».

Не менее разработанным является авторский религиозный календарь, приуроченный к различным символическим событиям годового или суточного круга, к примеру: незавершенная этиологическая поэма Овидия «Фасты» о древнеримских религиозных праздниках (I в. до н.э. – I в. н.э.), латинские гимны «Гряди, искупитель народов» (на Рождество), «Ныне, дух святой, прииди» (на Крещение), «На светлой агнца трапезе» (на Пасху) и др. Амвросия Медиоланского, «Повседневные гимны» (круглосуточные молитвы в память о новозаветных событиях) Аврелия Пруденция (IV), «Кондак, или Песнь на Рождество Христово» латинского поэта Романа Сладкопевца (V–VI), песни персидского поэта, композитора и музыканта VI в. Бербеда Марвези, сочиненные на дни, недели и месяцы зороастрийского календаря, цикл шараканов (духовных гимнов) «Великие гимны на Воскресение Христово» Степаноса Сюнеци (Армения, VII–VIII), гандза (гимн Богу) «Песнь на рождество Христово» Г. Нарекаци (Армения, X–XI), «Кероба [молитва] на праздник Шавуот» еврейского поэта VII–VIII вв. Элезара Бен Калира, «Книга гимнов» (секвенций) латинского поэта IX–X вв. Ноткера Заики (Санкт-Галленского), «Месяцеслов» С. Полоцкого, цикл из 72 стихотворений (по количеству католических праздников) А. Дросте-Хюльсхоф «Церковный год», сюжетный цикл «Благовестие», «Звезда Вифлеема», «Христославы», «Христос-младенец» А. Коринфского (Россия, XIX–XX), «В пещере» (рождения Христа в жанре видения) В. Набокова, цикл современной русскоязычной поэтессы Израила О. Агур «Израильские праздники»; «Экзотическое растение пастернак» (парафраза библейской истории Рождества) современного украинского поэта Ю. Андруховича¹.

Что же касается календарных гимнов христианской литургии, то к наиболее частотным относятся акафист, литания и секвенция².

В целом, в поэзии Нового времени широко используются матрица и мотивы фольклорной или религиозной К. п. с разнообразными авторскими, в том числе, жанровыми, установками: травестирирование ноэли у А. Пушкина («Ноэль на лейб-гусарский полк»), П. Вяземского («Спасителя

¹ Значительный корпус календарных рождественских текстов составляют колядки, часто имитирующие фольклорные: «Детская песня на Рождество Христово» М. Лютера (Германия, XV–XVI), «Ангельские симфонии» Я. Жабчица (Польша, XVI–XVII), сборник идиллических коляд Б. Бриделя «Ясли» (Чехия, XVII), сборник «Бескидские колядки» Э. Зегадловича (Польша, XIX–XX), «Коляда» украинского поэта XIX–XX вв. Ю. Федьковича, «Песня на коляды» белорусского поэта XIX–XX вв. К. Сваяка, «Калыда-малыда...» Н. Тряпкина (Россия, XX), «Святочные колядки» Б. Ахмадулиной, ряд стихотворений современных белорусских поэтов («Колядки» А. Вольского, «Святой вечер» Ларисы Гениуш, «Детская колядка» О. Нагорного).

² См.: Иванюк, Б. П. Жанры литургической поэзии / Б. П. Иванюк // *Philologos*. – Выпуск 15 [4]. – Елец, 2012. – С. 23–28; Иванюк, Б. П. Жанры литургической поэзии / Б. П. Иванюк // *Philologos*. – Выпуск 16 [1]. – Елец, 2013. – С. 20–24.

рождением...»), русского поэта XX–XXI вв. В. Бетаки (цикл «Этьен Фальконе, Ноэль» и «Опять ноэль. У господина Фальконета»); шуточная поэма К. Фофанова «Волки. Рождественский рассказ» и «Рождественское» в жанре рождественской сказки Саши Черного; «Пасхальный гимн» И. Северянина и «Пасхальные думы» А. Солодовникова; религиозные праздники в коммунистической редакции В. Нарбута – «Наше рождество» и «Первомайская пасха» и антирелигиозная басня Д. Бедного «Христос воскрес»; антивоенная «Норвежская рождественская песня» И. Хагеруп (Норвегия, XX) и сатирическая сценка с разыгранным участием известных современников поэта под названием «Рождественские скоморохи» П. Каванаха (Ирландия, XX); «Рождественский романс» И. Бродского, «Масленица» в мире мертвых М. Сахтуриса (Греция, XX–XXI), «Пейсах» В. Лидина (Лившица) на тему судеб еврейского народа с финальным тостом, «Веснянка ко сну» Ю. Андруховича, любовная элегия современного белорусского поэта Г. Лихтаровича «Дожинки».

Помимо природного и религиозного, к хроникальным календарям можно отнести исторический и культурный, также являющихся объектами авторской рефлексии. Проблемной оказывается идентификация «групповых» поэтических календарей, ограниченных временем и числом его адептов, конвенциональных по характеру, тем самым отличных от миметического природного и символического религиозного. В них соблюдены жанровые признаки, с одной стороны, К.п. (событийный цикл), а с другой, «стихотворения на случай» (оригинальный тематический мотив). В литературной истории, к примеру, России к событиям такого календаря можно отнести дату 19 октября (день окончания Царскосельского лицея): «19 октября 1822», «19 октября 1824» (тост), «19 октября 1825», поминальный тост А. Дельвига «Снова, други, в братский круг...», датированный 19 октября 1826; «19 октября 1827. Роняет лес багряный свой убор», «19 октября 1827. Бог помочь вам, друзья мои», «19 октября 1828. Усердно помолившись богу» А. Пушкина; «19 октября 1828 года», «19 октября 1836 года», «19 октября 1837 года» (поминальная Пушкину, датированная 1838) В. Кюхельбекера.

И наконец, календарь как таковой периодически становится объектом поэтического осмысления – от автологического (поэма современников Французской революции 1789 г. М. Дора-Кюбьера «Бог и святые» и «Куплеты о республиканском календаре. Сочинение гражданина Дюкруази» – о новом республиканском календаре) до метафорического («Календарь жизни» вьетнамской поэтессы XX в. Тэ Хань).

Предложенная временная систематизация имеет условный и предвзятый характер.

The article offers a preliminary description of the system of poetic genres on the basis of their temporal content. The subject of discussion was the genre of world poetry: epilly, etiology, pou, geroida, legend, story, tales, ballad, gesture, dastan, sepa, saga, rima, song, romance, ajin, jeremiad, hagiography, hria, martyrology, requiem and Dzyady, Jack, a visionary (vision and dream), testament, the epitaph, the poem-? Monument?, farewell, calendar poetry, etc.

Keywords: time, genre, world poetry.

Ю. Б. Орлицкий (Москва, Россия)

СТИХИ БЫСТРЫЕ И МЕДЛЕННЫЕ

В статье на материале современной русской поэзии рассматривается широкий спектр конкретных стиховых способов «замедления» и «ускорения» потенциального чтения стихов. С точки зрения диктуемой автором скорости произнесения рассматриваются такие особенности стиховой культуры, как стопность (иктность), разно-стопность/вольность, цезурированность, рифма и ее тип, полиметрия, прозиметрия и гетероморфность.

Ключевые слова: поэзия, стих, метр, размер, стопность, цезура, иктность, рифма, гетероморфность, эксперимент.

Разумеется, называя стихи быстрыми или медленными, мы должны отчетливо представлять, что говорим метафорически. Однако за этой метафорой стоит вполне конкретная реальность стиховой речи – условно говоря, скорость произнесения того или иного фрагмента стихотворного текста. Точнее – именно стиха – в строгом, стиховедческом смысле, того, что в обыденной речи мы нередко называем стихотворной строкой.

Именно стих (строка) является базовой единицей стихотворной речи, которой мы при всем желании не сможем отыскать в прозе. Собственно, стихотворной речь так и следует определять – речь, разделенная на строки. Причем в подавляющем большинстве случаев это разделение осуществляет автор, поэт, определяя тем самым партитуру чтения конкретного стихотворения. Именно поэтому у исследователя есть все основания для того, чтобы считать запись стихотворной речи объективной формой фиксации этой речи.

В конце XX века специалисты по экспериментальной фонетике определили, что благодаря форме записи (в строчку или в столбик) стих и проза заметно отличаются друг от друга по ряду параметров. Прежде всего – по времени реального произнесения: стих всегда звучит намного медленнее. И соответственно, при его чтении используется более четкое произнесение звуков, в первую очередь – гласный, их речевая редукция заметно слабее, чем при чтении прозы¹.

Кроме создаваемой с помощью деления текста на строки большей дробности текста, замедлению чтения стиха способствуют также много-

¹ См., напр., работы Л. В. Златоустовой: Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами // Контекст 76. М., 1977; О ритмических структурах в поэтических и прозаических текстах // Звуковой строй языка / Институт русского языка АН СССР. М., 1979; О единице ритма стиха и прозы // Актуальные вопросы структурной и прикладной лингвистики. М., 1980; Роль фразовых акцентов в организации звучащего стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985; Просодическое оформление спонтанной монологической речи и канонического (силлабо-тонического) стиха // Филологические науки. 1992. № 3 (совм. с Евдокимовой Е. А. и Корнюхиной Л. В.) и др.

численные повторы, характерные для стиха и встречающиеся в прозе во много раз реже, в основном для создания эффекта ее стихоподобия. Это и повторы сильных пауз в конце каждой строки (вне зависимости от завершающих ее знаков препинания), и повторы подобных ритмических структур (последовательностей ударных и безударных слогов), и встречающиеся во вполне определенных конечных позициях подобных звуковых комплексов (рифм).

Разумеется, весь этот набор повторов целиком встречается только в рифмованной силлаботонике – наиболее традиционной и вместе с тем все реже встречающейся сегодня системе русского стиха. Однако фундаментальный принцип организации стихотворной речи в отличие от прозаической остается тем же, обеспечивая значительно более медленное и четкое произношение стиха в отличие от прозы.

Таким образом, речь может идти о разных скоростях медленной стихотворной речи и о реальных структурных факторах, обеспечивающих эту разницу, не только не безразличную к смыслу художественной речи, но во многом этот смысл, в органическом единстве с семантикой речевых единиц, формирующих.

Рассмотрим это явление подробнее на материале новейшей русской поэзии, самым активным образом использующей все многообразие ритмических возможностей русского стиха – как традиционного, так и новаторского.

Начнем с наиболее традиционных форм и их изменения в современной поэзии. Очевидно, что скорость произнесения отдельного стиха (строки) зависит в первую очередь от ее физической протяженности; в силлаботоническом стихе это значит – от количества слогов и образуемых ими стоп.

Длинные (многостопные) стихи звучат медленные, короткие, соответственно – быстрее. Поэтому для замедления стиха многие поэты обращаются к многостопным размерам: если привычная длина строки двухстопных метров (ямба и хорей) – четыре или пять стоп (восемь-десять и чуть более слогов), многие современные поэты обращаются к шести- и более стопным вариантам этого метра. Вот, например, стихотворение Николая Кононова, написанное двенадцатистопным хореем:

В перископ взирай на волны – только шапок страусиные султаны не забудь.
Кто сказал, что плоть – звезда ручная, в самый лютый жар не утолить, а промокнуть

Умоляя, мямлит блеск и лоск свой. О, роса на сердце – пылкие брега Александрии

Огибая, проступают тенью родины влекущей, так ли, милые мои и дорогие?..

Это сон, а снам я угрожать не смею, спи и снись себе, себя собой дробя,
Жабры сновидений раздувая, но за слезы слизня и за селезенку соловья –
На волне горячей станешь реять в брызгах, тупо соловья.

Пыл и жар все это, Господи, вот так, туда, как скользко и светло, веди, еще светлее.

На мою штанину может ямбы златошвейно куцый хилый кобелек.

Я слова забыл списать струистые, как в захолустье сердца разжигает камелек,

Чтобы ясно было, как поползновения текут – почти ручьи рептилий,

Всю любезную брюшину нижнего Поволжья заливая золотой морзянкой без усилий [9].

Такие стихи, для публикации которых издателям иногда приходится даже размещать текст поперек страницы, чтобы уместить на ней строки целиком, встречаются, разумеется, нечасто, однако в последние десятилетия их появляется все больше и больше. Обращение к подобным сверхдлинным строкам – один из способов разнообразить звучание стиха, не выходя за рамки силлабо-тонической системы.

Известно, что уже в пятистопных двусложниках начинает появляться обязательная регулярная пауза примерно в середине строки; в шестистопниках она почти обязательна. Нетрудно заметить цезуры (в нашем случае – целых две) и в приведенном стихотворении Кононова. Цезура, как всякая пауза, еще более замедляет движение стиха.

В свою очередь длинные плавные по самой своей природе трехсложники, оказываются еще медленнее; вот стихотворение Александра Кушнера, написанное пятистопным амфибрахией:

Мы жили в решающий год, завершающий год,
Какой-то еще, тоже ающий, тающий, прущий,
Всех опережающий, нас выводящий вперед
И к нам приближающий пышные райские кущи.
Как из парикмахерской, социализм развитой
К нам вышел однажды, да так, что его не узнали.
Потом мы привыкли, как водится, к формуле той,
Потом отменили ее или так, замотали.
Ведь есть же другие, французские, что ли, края,
Где битвы за качество нет и геройских надоев...
Интенсификация, о, дорогая моя,
Тебя с эффективностью путаю, смысл не усвоив.
То некомпетентность на всю обругают страну,
То приспособленчество, то, например, пустозвонство,
То очковтирательство... что еще ставят в вину?
Я помню и хуже: вредительство, низкопоклонство...
А тут еще гласность... Ну, гласность, понятно, нужна.
И правда... выкладывай всю ее, правду, и совесть.
Совсем не останется слов у нас скоро... Со сна
Ищу – не найду.. только «может быть», «значит» и «то есть» [11].

Иногда в сверхдлинных строках могут появляться внутренние рифмы на цезуре, однако не обязательные, факультативные – как, например, это происходит в стихотворении Олега Чухонцева «Репетиция парада», написанного семистопным цезурированным анапестом:

Над Кремлевской стеной сыпал снег слюдяной
и кремнисто мерцал на брусчатке.
По кремнистым торцам грохотали войска,
репетируя скорый парад.
Тягачи на катках и орудья в чехлах
проходили в походном порядке.
Я поодаль следил, как на траках катил
многотонный стальной агрегат:
он как ящер ступал, и ходила земля
от его гусеничного хода,
и казалось, народ только часа и ждет,
чтобы чохом отправиться в ад.

О, спектакль даровой, чьей еще головой
ты заплатишь за щедрость народа?
Что стратегам твоим европейский расчет
и лишенный раздолья размах,
если рвется с цепей на разгулье полей
азиатская наша свобода!
Кто играет тобой, современный разбой?
Неужели один только Страх?
Или мезью веков и холуй и герой
перемелются в пушечном фарше?
Не на Страшный ли суд все идут и идут
тягачи и орудья в чехлах? [18].

Если к тому же усложнить длинный метр отдельными перебивками в сторону тоники, можно еще более замедлить ритма как стиха – как это умело делает тот же Н. Кононов:

Чтобы роза Роллс-Ройса упрела на альпийской кушетке,
Дай-ка мне, ангел сердечный, ноктюрн доиграть на гашетке:
О, за невроза лозу от живота получи два разряда, чтоб кома
Юного тока нас сжала дверьми совнаркома.

Я ведь любил твои губы, Ахилла хитин, баттерфляй Лорелеи,
Красной кишкой Первомай вползшую сквозь пропилен
Песню военну на девять грамм, не глубже детсадовской ранки,
Чтоб ее за бретельку до моих слез донесли коноплянки.

Звезды, гляди, на окраине сна завели толковище:
Мраморный мальчик дугой нисходящей полощет и свищет

Левозакрученной стружкой в ангела длани, отбитые при Веспасиане,
И небеса нам трехрядную зорю гудят на горячем баяне.

То-то мне, Господи, страшно, как на луче лихорадки,
Брезгую носишь меня и мои грозовые манатки...
Что покидаю себя, сквозь коллектор Тобою отверстого лаза,
Смрадно зияющим Лазарем, как дальноточник теснину КАМАЗа [9].

Как видим, это стихотворение написано в основном (11 полных строк из 16 и два полустрочия в комбинированных полиметрических строчках) дактилем, однако первая строка «попадает» в схему анапеста; еще две представляет собой комбинации трехсложников: четырехстопного дактиля и сменяющего его после цезуры трехстопного амфибрахия и двустопного анапеста, переходящего в середине строки в четырехстопный дактиль. «модельным» следует признать редкий шестистопный дактиль – им написано 5 строк; на втором месте – семистопный дактиль (5 строк); еще две строки написаны восьми- и одна – пятистопным вариантом этого метра.

Восемь строк можно рассматривать, несмотря на слоговую длину, как безцезурные, еще в одной встречается цезура без усечения предцезурной стопы, в остальных пяти мнометрических строчках на цезуре теряется один слог.

Кроме того, в шестнадцати строках встречается достаточно много – целых пять – трибрахий, причем три из них начинают строки, а еще один – полустрочие после другого метра; в одной строке сразу два трибрахия. Таким образом, плавное течение метра постоянно перебивается длинными междуударными интервалами. Еще в одном случае встречаем сверхсхемное ударение на последнем слоге дактилической строки перед цезурой, после которой начинается амфибрахий. То есть, все отклонения и нарушения стиховой дисциплины, в общем вполне допустимые, встречаются в стихотворении достаточно часто и при этом нередко следуют одно за другим, что мешает восприятию текста как вполне правильного дактиля. При этом Кононов использует парную рифмовку, поддерживающую впечатление «складности» стиха.

Соответственно, короткие строки кажутся, напротив, быстрыми – например, четырехстопные хорей Александра Белякова:

Роза местного наркоза,
Дива местного разлива,
Повяжи косынку косо –
Только сделай мне красиво!
Я вдыхал тебя за хатой,
Я нашел тебя несвежей,
Даже если я – сохатый,
На меня собак не вешай!
Фиолетовая Лола,

Бертолетовая манна,
Ты однажды уколола
Своего токсикомана.
С той поры, за каплей капля,
Из меня душа сочится –
Будто спесь из дирижабля,
Будто польская горчица.
Вот облегчусь-опростаюсь,
Поведу очами Вия
И без пашпорта дознаюсь:
Сонька ты или София? [4]

Примерно так же «торопится» и трехстопный ямб Всеволода Емелина в его «Городском романсе»:

Стоит напротив лестницы
Коммерческий ларек
В нем до рассвета светится
Призывный огонек.

Там днем и ночью разные
Напитки продают –
Ликеры ананасные
И шведский «Абсолют».

Там виски есть шотландское,
Там есть коньяк «Маргель»,
«Текила» мексиканская,
Израильский «Кармель».

Среди заморской сволочи
Почти что не видна
Бутылка русской водочки
Стоит в углу одна.

Стоит скромна, как сосенка,
Средь диких орхидей,
И этикетка косенько
Приклеена на ней.

Стоит, как в бане девочка,
Глазенки опустив,
И стоит в общем мелочи,
Ивановский разлив.

Надежда человечества
Стоит и ждет меня,
Сладка, как дым отечества,
Крепка, словно броня.

Стоит, скрывая силушку,
Являя кроткий нрав.
Вот так и ты, Россиюшка,
Стоишь в пиру держав.

Ославлена, ограблена,
Оставлена врагу.
Душа моя растравлена,
Я больше не могу.

Пойду я ближе к полночи
В коммерческий ларек,
Возьму бутылку водочки
И сникерса брусок.

Я выпью русской водочки
За проданную Русь,
Занюхаю я корочкой
И горько прослезюсь.

Я пью с душевной негою
За память тех деньков,
Когда в России не было
Коммерческих ларьков,

Когда сама история
Успех сулила нам,
Когда колбаска стоила
Два двадцать килограмм.

Давно бы я повесился,
Я сердцем изнемог,
Но есть напротив лестницы
Коммерческий ларек [7].

Примерно так же происходит дифференциация быстрых и медленных стихов в тонической системе – с учетом только того, что для русского слуха, воспитанного на силлаботонике, необходимо привыкнуть к «неправильным» интервалам между ударными гласными, что тоже замедляет процессы чтения и восприятия.

Вот выразительный пример – стихотворение Александра Анашевича:

Кусочки слюды, кисти, безмозглые канарейки, астральный прогноз, твой
полоумный учитель,
сгоревший магнитофон, использованные батарейки, китайские шахматы,
гигантский увеличитель.

Все это будет смято, исковеркано, спрятано, никому не достанется, истлеет, испортится

твое богатство, трубочистка, девочка неопрятная, пчелка, маленькая художница.

Или все пойдет с молотка, раздадут детям и нищим, статуям, собакам, земноводным, крысам.

Станет мелким, упадочным, лишним, бесцветным камнем, зернышком риса.

Но я не дам тебя, милая, в обиду. Разложу твои драгоценности по карманам.

Вооружусь стрелами, золотой бритвой, прикинусь алкоголиком, наркоманом.

Я заберу все с собой на небо. На небо, на небесные именины, где голуби, шарики из хлеба, вперемешку с шариками из глины [2].

Размер этого стихотворения можно определить как восьмииктный акцентный стих со смежной рифмовки; при чтении такого стиха определенное время и читателя уходит на попытки уловить характер его упорядоченности, еще больше времени надо интерпретатору, который будет стараться определить конкретный тип этой упорядоченности (тип стиха, его иктность, рифмовку).

Соответственно, при разноstopности (разноиктности) и вольности стиха происходит варьирование скоростей произношения. Пример из силлаботоники – басня Бахыта Кенжеева «Гиена и шакал»:

На презентации однажды, за игристым,
гиена-демократ с шакалом-коммунистом
бокалы побросав, ножи, тарелки, вилки,
разборку начали – ну бегать и визжать,
хвосты друг другу рвать,
так, что швейцар-медведь не смог сдержать ухмылки.

«В России из-за вас свободный дух зачах, –
гиена лает, – злу во благо
вы космос покоряли на костях
безвестных узников Гулага!»

«Но уважали нас – визжит в ответ шакал, –
Врагам народа было плохо,
зато имелся Беломорканал
и вообще великая эпоха!».

Что ж! Поглядев на них, лев-бизнесмен
вдруг прорычал: «Я не люблю шакалов и гиен!»

Мигнул охраннику – и парочку лихую
немедля выгнали на улицу глухую,
и разбрелись они по норам, не поев
и даже не попив. И рассмеялся лев.

Мораль сей басни, друг, проста, как новый доллар.
В России молодой, где царствует триколор,
для процветания страны,
для накопления капитала
гиены злобные и жадные шакалы
равно вредны [8].

Эта же закономерность работает и в тоническом стихе – например, у Дмитрия Быкова:

В Москве взрывают наземный транспорт – такси,
троллейбусы, все подряд.
В метро ОМОН проверяет паспорт у всех, кто черен
и бородат,
И это длится седьмые сутки. В глазах у мэра стоит тоска.
При виде каждой забытой сумки водитель требует взрывника.
О том, кто принял вину за взрывы, не знают точно,
но много врут.
Непостижимы его мотивы, непредсказуем его маршрут,
Как гнев Господен. И потому-то Москву колотит такая дрожь.
Уже давно бы выиграла смута, но против промысла
не попрешь.

И чуть заалет рассветный отблеск на синих окнах
к шести утра,
Юнец, нарочно ушедший в отпуск, встает с постели. Ему пора.
Не обинуясь и не колеблясь, но свято веря в свою судьбу,
Он резво прыгает в тот троллейбус, который движется
на Трубу
И дальше кружится по бульварам («Россия» – Пушкин –
Арбат – пруды), –
Зане юнец обладает даром спасать попутчиков от беды.
Плевать, что вера его наивна. Неважно, как там его зовут.
Он любит счастливо и взаимно, и потому его не взорвут.
Его не тронет волна возмездий, хоть выбор жертвы
необъясним.
Он это знает и ездит, ездит, храня любого, кто рядом с ним.

И вот он едет.
... [5].

К числу медленных типов современного стиха следует, очевидно, отнести и современный русский гексаметр и его разнообразные дериваты – не случайно же В. Набоков в своем стихотворении 1923 г. «Размеры» писал о нем:

«...отметь
гексаметра медлительного медь
и мрамор, – и виденье на цезуре» [12].

В качестве примера приведем современный рифмованный дериват древнего метра, использованный Владимиром Кучерявкиным:

ПЕРВАЯ НОЧЬ В ТАШКЕНТЕ

Дело в том, что прекрасно доехал, хоть было, будто рычал топором,
Когда вдруг, подлетая к Ташкенту, увидел, как солнце светит.
Вот и кончилось это нагое, как снежные горы, метро
На прекрасном, когда разгорается что-то в груди потаённое, свете.
Спал ребёнок. Смотрела с надеждой жена, отошавши на невском болоте.
И шофёр, что хотел мне сначала в лицо провалиться,
Потом по-узбекски всю бормотал, как пропеллер на взлёте,
А в конце тормознул и уселся пред домом, как полуубитая птица.
Всё, далёкие крылья. И вам, ядовитый, как в телевизоре пенье, туман.
Вам, погода, что губит, даря и свободу и странности быта,
Вам, как пьяница в дождик, со всеми своими глазами, дома –
Всё! Как выстрел, мелькнуло – и вот позади, и на время убито.
Жду ль чего? Разместился на кухне. Гляжу мимо шкафа.
Чай поставил, ходики слушаю и мечтаю.
И растут, как волосы, незримо и весело строфы:
То в лицо заглянут, полным тайного ужаса взором, то сноварастают [10].

Еще один показательный случай замедленного метра, ориентированного на античную культуру – авторский логаэд Максима Амелина:

ИЗВЯНИЕ СИЛЕНА В КАПИТОЛИЙСКОМ МУЗЕЕ

Безымянного страж именитый сада,
бородатый, косматый, великорослый,
с переброшенной шкурою через рамо
кососаженное,

козлоногий, мудастый, парнокопытный,
многогроздую между рогов кошницу
подпирающий шуйцей, в деснице свесив
кисть виноградную, –

что печаль по челу пролегла, Силене?
Мрачноличен зачем и понуровиден?
Ах, и кто же, скажи, не стыда, не срама, –
уда заветного,

прямотою прославленного стрекала
кто лишил-то тебя? За какие вины?
Неужели твои сочтены проказы
за преступления?

Позабыт-позаброшен толпой пугливых
прежде нимф, нагловатых насмешниц ныне, –
хоть гоняйся за ними, хоть не гоняйся,
все одинаково,

ибо надо, поймавши, сражать, а нечем.
Потерявшему большее потерявшим
меньшее не наполнить обломком лона
влаготочивого, –

ни на что похотливый скопец не годен,
безоружный же муж никому не нужен,
оттого и поставлен в музее – Музам
на поругание [1].

К числу медленных относится и самый распространенный в современной русской поэзии, особенно молодой, тип стиха – верлибр, который отличается разнообразием форм, но при этом всегда ориентированный на особую ритмическую и смысловую выделенность каждого слова; к тому же в свободном стихе длина строки постоянно меняется, что, как мы уже говорили, дополнительно замедляет его произнесение [13]. В качестве примера приведем стихотворение Аркадия Драгомощенко:

Нищие знают, что когда со ступней у них срезана кожа раковиной солнца,
они

не по камням ступают, скользят суфиями
над кварцевыми осколками,
плоским камнем над перламутровым слухом,
жизнь красящими напоминанием,
что мы также состоим де из воды,
как река половинная, несущая паруса и олово.
Но, кропя тропу зерном раздробления, знаем также, что
никогда не нужно звонить,
если в миг до телефона не дотянуться, –
фарфора страха, представляя тогда же смутно, что
птица (тебе она что?), та, имени не узнать вовеки,
состоит из материи расплавленного расчета,
падения в воск взгляда, пустот плаванья виска,
фальшивой клавиши и свинца
в дырах суждений, – иначе, того, что речью
складывается в блаженную марлю дерна на веках,
сплетенных в «нет» полдня, в рожь,
во вращение флюгера.

Ржавчина содержит иные частицы.

Разумеется, обширно знание, как глаз птенца.
Каждому. Дано поровну. Но равно узко невероятно.
Об огне зная, укропе, признаниях на рассвете, когда
рот черств, как беспамятства срезанная кора или
ступни косые суфиев, – никто не скажет, что надо.
Зачем убитые; кто они, кто без одежд с нами, кожи, –

одна сукровица и ничего больше.
Словом, зачем буква в дуге магнита.
За чем другое следует? За предыдущим?
Мгновение сладостно, как вести линией
по срезу страницы. Ладонь стерта,
мелькание на излете спицы, где ветвятся боги.
Ничем склеены черепки лета, тесны улиткой; там
угол бегства, детства иней, где одно слюдою смеха
вслаивается в другое.
Там – ничего. Ни одно обещание иным не станет, –
любовь рассматривается как шелушение, в котором,
словно в арктический спирт окуная пальцы,
ты задохнешься на пряном выдохе,
переходя в сознание меры, прямо молвя –
«пейзаж прекрасен».
Мне никто не должен. Я тоже. Остальное
останется ждать с необходимым изъясном.
Что будет буквально дописано в новом году.
Какую речь выберешь в нем?
Какие сны вышьешь?
Беглой иглой, заточенной в холст,
в цветные нити и как расскажешь, что раньше время:
иным – бисерным; и было ли; – но продолжай,
ведь есть только несколько вех словесных.
И они рассыпаны галькой вдоль быстрого берега,
вдоль дюны и смеха в низине. Никому не нужно.
И тебе самому, поскольку странное мужество
возникает не за горами,
не в латунном ободе кашля, не за гребнем темени,
но идет в лоб ровно, под стать прямой речи или
улице утром, горлом во сне ночью, теснотой умной,
которую никому не отдать. А никто и не примет.
Мне то что... Кому, в самом деле?
Если, конечно, меня не будет. А если есть,
то – реки в красное море, пряди соли и белые черви
в черные ночи смородины,
и моря постоянны, и мы утешны, как скудные вещи
над гладью имен в пасмурную погоду [6].

Противоположный, «быстрый» полюс занимают минималистиче-ские тексты, получившие большое распространение прежде всего после Всеволода Некрасова и под непосредственным влиянием его новаторской поэтики, а также под воздействием японской традиции; как правило, они тоже пишутся сегодня свободным стихом. Однако тут вступает в действие противоположный фактор: в условиях короткой строки и медитативной установки на восприятие происходит некоторое замедление чтения, так что происходит взаимодействие двух факторов.

Посмотрим, как это выглядит в иронических имитациях хайку Михаи-ла Сапего Михаил:

сладко зевает
сытая кошка...
жизнь удалась!
 КЛАВА
перед зеркалом
давит прыщи...
«завтра – танцы!»...
 УСТАМИ МЛАДЕНЦА
«кака!» –
пальчиком тычет
дитя в телевизор...
 ИЗ ПРИРОДОВЕДЕНИЯ
снег покрывает землю,
я – тебя...
все это называется «природа»...
 В ОПЕРЕ
век бы слушал!..
но – писать!
как хочется писать!..
 ДЕКАБРЬ-97
ночь коротая,
«Записки о восхитительной незамутненности
всепроницающего светильника» прочел...
 * * *
тишина.
слышно, кажется, как
растет моя борода... [16].

Однако самыми медленными оказываются, очевидно, гетероморфные образования: полиметрические и прозиметрические композиции [13] и особенно – собственно гетероморфный стих, – требующие от читателя дополнительные затраты времени на переключение с одного типа стиха на другой или со стиха на прозу.

Гетероморфным стихом в полном смысле слова следует называть достаточно редко встречающийся тип стиха, в котором переменность срабатывает на всех уровнях конструкции [3], как, например, это происходит в следующем стихотворении Василия Филиппова:

Читал Афанасия Александрийского	
О нашествии ариан на церковь.	<i>ВЛ¹, двустопный строфод</i>
Афанасий – крепкий человек,	<i>Х5</i>
Прожил долгий век.	<i>Х3</i>
В церкви сейчас темно,	

¹ Здесь и далее в работе используются следующие обозначения силлаботонических размеров и их аналогов в прозе: Я – ямб, Х – хорей, Дак – дактиль, Амф – амфибрахий, Ан – анапест, Дол – дольник, Так – тактовик, Акц – акцентный стих, ВЛ – верлибр; цифра после названия метра обозначает размер: например, Х4 – четырехстопный хорей (или в прозе – четыре стопы хоря подряд) и т. д.

Все ушли, осталось в потире вино. *Раек, двустиишие*
 А в субботу была служба.
 Передвигались старухи-привидения. *ВЛ, двустиишний строфоид*
 А сейчас я лежу и ничего не делаю,
 Вспоминаю соль, которую купил в магазине,
ВЛ, двустиишний строфоид

Курю «Опал», который купил в пивном ларьке
 От магазина невядалеке. *Раек, двустиишие*

Вспоминаю церковных писателей, *АнЗдак*
 Терновый куст расцвел в их творениях. *Дол4*

Христиане успокоились в 4 веке,
 Не стало гонений, и стало возможным молиться
 на Божьем свете. *Раек, двустиишие*

В букинистических лавках Константинополя стали
 продаваться Писания,
 Отцы Церкви составляли поездов-прихожан
 расписания.
 Раек, двустиишие

Мечтаю уйти на болото, *Амф3*
 Зарыться носом в снега до горизонта,
 Быть подальше от советско-германского фронта.
 Раек, трехстишие

На болоте нет жилья,
 Только небо и земля. *Х4, двустиишие*
 За болотом рай-лес,
 Где Илия воскрес. *Раек, двустиишие*

Сучья деревьев охраняют Эдем – озеро
 Лахтинский разлив, *ВЛ*
 К которому я пробирался этим летом. *Я6*
 Крылья-айсберги – дома новостроек оставались
 за спиною. *ВЛ, одностиишний строфоид*

Я шел к лесу. *Х2*
 Давно я не путешествовал. *ВЛ*
 Теперь зима,
 И в лесу теперь расположена тюрьма. *Раек, двустиишие*
 А в районе-коктейле *Ан2*
 Плавают дома-льдинки. *ВЛ, двустиишний строфоид*
 Пью виски солнечного света. *Я4ж*
 Лежу в комнате. Бабушка на кухне. *ВЛ*
 Сейчас поеду в центр города. *Я4д*
 Буду ехать и помнить, *Ан2ж*
 Что оставил дома сложенные крылья-простынь¹. *ВЛ*[17].

¹ Более подробный анализ этого стихотворения см.: Андреева А. Орлицкий Ю. Гетероморфный стих в современной русской поэзии.

Следует назвать также особый способ замедления стиха, предложенный в поздней книге Г. Сапгира «Слова»: автор нарочито дробит каждую строчку пробелами на минимальные, по одному-два слова, фрагменты, подчеркивая тем самым необходимость «пословного» их произнесения:

ЗОЛОТЫЕ ШАРЫ

Осы Летят На варенье
Заглянули Шары На веранду
Бледно-желтые Грустно Примета
Полнота И конец лета

Черный кокер Хозяйке верен
Ждет ее У калитки У двери
И моя Придет Но едва ли
Будем рады Картина “Не ждали”

Отмахнулся В стихи влетела
Увязает в размере Застыла
В солнце – осы На блюдец – крыжовник
Почитаю Сапгира Из древних¹ [14].

¹ Там же см. авторское объяснение: «В 1998 году, на излете века, может, от ощущения, что близко новое тысячелетие, я почувствовал, что каждому слову в стихах захотелось быть самим собой. К тому же я обнаружил в своих черновиках стихи 1972 года, где в строке всякое слово печаталось отдельно, через три пробела – и с прописной буквы. За прошлое лето у меня сочинилось некоторое количество подобных стихов, в основном, лирики. На странице такой способ написания слов, мне кажется, выглядит убедительно. Слово, взятое само по себе, выглядит так крупно, что нужда в промежуточных связках зачастую просто отпадает, экономя место и материал, к чему всегда, по-моему, стремится поэзия. И стихи звучат свежее.

Кроме того я давно заметил, что формообразующим элементом ритма у целого ряда поэтов начала века выступает слово под ударением или группа слов, как бы объединенная в единое целое. Чтобы выделить это слово или группу и отделить их от следующих, Маяковский, например, располагал стихи ступеньками. Таким образом появляются малые цезуры, которые акцентируют внимание на словах и делают интонацию стиха выразительней. При этом группы слов имеют одно главное ударение, что как бы приравнивает их к словам (их и читать надо как единое слово). Однако, на мой взгляд, в таком расположении стихов есть некоторая механистичность – сдвиги строк похожи на рычаги, в организации текста проявляется понимание страницы как платного листа.

Гораздо живее выглядит сужение всей стихотворной строки до одного слова, как у более поздних поэтов: у Асеева, у Кирсанова, затем, например, – у Холина, у Соковнина. Да и у того же начинающего Маяковского! Но в таком начертании меня не устраивал сам рисунок стихотворения – узким столбиком. Встречаясь изредка, он смотрится довольно оригинально, а если сплошь – некий странный Китай. И главное, искажается ритм: после каждого слова-строки возникает большая цезура, а я слышу – малую...

Вот я и решил, что возможно в таких случаях записывать стихи “нормальными” строфами. Только каждое слово – с прописной буквы и – отделенное тройным пробелом. Книжная страница сохраняет привычный вид – а стих читается именно так, как должен звучать. При этом возникает некоторый пуантилизм текста, который лично у меня ассоциируется с новой камерной музыкой такого же рода – пуантилистической.

Этот же автор принципиально меняет потенциальную скорость восприятия его текстов, вводя в них ремарки, обозначающие действия читателя при чтении; разумеется, их исполнение – скорее авторский жест, однако на его обдумывание тоже уходит определенное читательское время:

НАЖДАК И МЕХ

Я помню чудное мгновенье
А. С. Пушкин

(Положить перед собой на столе полоску наждака
и меховую шапку рядом)
Когда я своей небритой щекой
(провести рукой по наждаку)
Когда ты своими ресницами
(провести рукой по меху)
Ты едешь в вагоне метро
и думаешь обо мне
(провести рукой по наждаку)
Я иду своей темной улицей
и поднимаясь на лифте неотступно –
(провести рукой по меху)

Прошло много лет
мы не виделись – и ты забыла
(провести рукой по наждаку)
А я сначала вспоминал
потом выветрилось – даже имя
(провести по меху)

Сегодня наконец – чужие
Прижался к тебе щекой
и поцеловал воздух
(проведи рукой по наждаку)
щека твоя стала мокрой
Все вспомнила! все!
Какие у тебя ресницы! помнишь!
(проведи по меху) [15].

Разумеется, в конечном счете, скорость чтения зависит от воспринимающего субъекта, однако в нашем распоряжении всегда есть объективные авторские сигналы, вполне однозначно демонстрирующие волю поэта.

Список литературы

1. Амелин, М. Конь Горгоны [Электронный ресурс] / М. Амелин. – Режим доступа: <http://modernpoetry.ru/main/maksim-amelin-kon-gorgony>. – Дата доступа: 14.08.2016.

2. Анашевич, А. Столько ловушек : стихи [Электронный ресурс] / А. Анашевич. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/anash1-1.html>. – Дата доступа: 13.08.2016.
3. Андреева, А. Гетероморфный стих в современной русской поэзии / А. Н. Андреева, Ю. Б. Орлицкий // Славянский стих. VIII : материалы междунар. науч. конф. – М., 2008. – С. 365–389.
4. Беляков, А. Жена ларешника. Стихи [Электронный ресурс] / А. Беляков. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/11/belak-pr.html>. – Дата доступа: 12.07.2016.
5. Быков, Д. Стихи из черной тетради [Электронный ресурс] / Д. Быков. – Режим доступа: <http://modernpoetry.ru/main/dmitriy-bykov-stihi-iz-chyornoy-tetradj>. – Дата доступа: 13.08.2016.
6. Драгомощенко, А. На берегах исключенной реки [Электронный ресурс] / А. Драгомощенко. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/dragomot5-1.html>. – Дата доступа: 14.08.2016.
7. Емелин, В. Пейзаж после битвы [Электронный ресурс] / В. Емелин. – Режим доступа: http://royallib.com/read/emelin_vsevolod/peyzag_posle_bitvi_sbornik_stihotvorenij.html#0. – Дата доступа: 12.07.2016.
8. Кенжеев, Б. Гиена и шакал. Басня [Электронный ресурс] / Б. Кенжеев. – Режим доступа: <http://www.ggause.com/keneco26.htm>. – Дата доступа: 13.08.2016.
9. Кононов, Н. Пароль. Зимний сборник [Электронный ресурс] / Н. Кононов. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/kononov5-2.html>. – Дата доступа: 07.08.2016.
10. Кучерявкин, В. Избранное [Электронный ресурс] / В. Кучерявкин. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/kucher4-1.html>. – Дата доступа: 14.08.2016.
11. Кушнер, А. Девяностые [Электронный ресурс] / А. Кушнер. – Режим доступа: <http://kushner.poet-premium.ru/devyanostye.html>. – Дата доступа: 11.07.2016.
12. Набоков, В. Размеры [Электронный ресурс] / В. Набоков. – Режим доступа: <http://www.vladimirnabokov.ru/poezia/razmery.htm>. – Дата доступа: 13.08.2016.
13. Орлицкий, Ю. Стих и проза в русской литературе / Ю. Орлицкий. – М., 2002. – С. 387–409.
14. Сапгир, Г. Слова [Электронный ресурс] / Г. Сапгир. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/1999/1/sapgir.html>. – Дата доступа: 15.08.2016.
15. Сапгир, Г. Тринадцать ниоткуда. Стихи на неизвестном языке [Электронный ресурс] / Г. Сапгир ; публикация Юрия Орлицкого // Полилог : электронный научный журнал. – 2009. – № 2. – Режим доступа: http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf. – Дата доступа: 17.08.2016.
16. Сапего, М. Просто так [Электронный ресурс] / М. Сапего. – Режим доступа: <http://lukomnikov-1.livejournal.com/621709.html?thread=5293709>. – Дата доступа: 15.08.2016.
17. Филиппов, В. Избранные стихотворения (1984–1990) [Электронный ресурс] / В. Филиппов. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/filippov1.html>. – Дата доступа: 15.08.2016.
18. Чухонцев, О. Избранные стихотворения и поэмы (1959–2008) [Электронный ресурс] / О. Чухонцев. – Режим доступа: <http://chuhoncev.poet-premium.ru/poetry/izbran.html>. – Дата доступа: 12.07.2016.

The article on the modern Russian poetry material covers a wide range of specific verse ways to “slow down” and “acceleration” of the potential reading of poems. From the point of view of the author dictated utterance speed such features are considered poetic culture as foot (ikt), caesura, rhyme and its type, polimetria, prozimetria and heteromorphy.

Keywords: poetry, verse, meter, foot, caesura, ikt, rhyme, heteromorphy, experiment.

КУЛЬТУРНЫЕ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ ВРЕМЕНИ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ



УДК 808.5

И. Б. Кравчук (Гродно, Беларусь)

КАНОН «MEMORIA» И «ACTIO» В РИТОРИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ КОНЦА XVIII в.

Статья посвящена исследованию таких категорий, как память и произнесение в риторической традиции конца XVIII в.

Ключевые слова: риторическая теория, память, произнесение.

Технике запоминания и произнесения речи придавалось огромное значение с давних времен. На это были очевидные причины, среди которых главные, на наш взгляд, следующие. Конечно, запоминание текста имело важное значение в дописьменную эпоху, когда единственным способом сохранения информации была передача ее, как говорится, из уст в уста. С другой стороны, после изобретения письма и даже после появления книгопечатания хорошо развитая память и произнесение не утратили своего значения, так как речь, произнесенная, не отрывая глаз от бумаги, не могла оказать такого воздействия на аудиторию, как хорошо и правильно произнесенная речь по памяти.

Традиционно в античной риторической науке выделяют пять основных разделов – инвенцию (нахождение материала), диспозицию (расположение материала), элокуцию (изложение, или словесное оформление), память и произнесение. Таким образом, учение о памяти составляло предмет четвертой части риторики, а учение о произнесении рассматривалось в пятой. Однако, раздел о памяти (*memoria*) и произнесении (*actio* или *pronuntiatio*) не сразу был внесен в систему античного риторического учения. Неоднозначным было и отношение к искусству памяти и произнесения речи на протяжении всей античности. Так, например, Квинтилиан говорит, что некоторые риторы разделяют риторику лишь на три части на том основании, что память и произнесение даны человеку от природы, а не благодаря искусству. Однако, сам автор в своем трактате «Наставления оратору» уделяет этим вопросам достаточно пристальное внимание.

Интересен факт, что еще в античности изобретение искусства памяти приписывалось не ритору, а поэту – Симониду Кеосскому. «Риторы лишь удачно ввели этот раздел, равно как и раздел «Произнесение», в структуру идеоречевого акта, придав последнему смысловую и материальную завершенность» [1, с. 82].

Цицерон, вслед за другими античными авторами, в трактате «Об ораторе» также называет Симонида Кеосского «основоположником науки памяти» и рассказывает хорошо известную мрачную историю о том, как поэт смог распознать останки всех гостей злополучного ужина потому, что он вспомнил, кто на каком месте возлежал за мгновение до своей ужасной гибели [2, с. 201]. Хотя в другом месте этого же трактата Цицерон делает оговорку: «Ибо справедливо усмотрел Симонид (или кто бы там ни открыл эту науку)...» [2, с. 201], что свидетельствует о том, что первенство в изобретении искусства памяти именно Симонидом Кеосским не являлось бесспорным для великого римского оратора. Тем не менее, кроме Цицерона изобретение Симонидом искусства памяти признают также Квинтилиан, Плиний, Элиан, Аммиан Марцеллин, Суда и другие авторы.

Доминик Деколлония (1658–1741), автор популярного в Европе в XVIII в. учебника на латинском языке «*De arte rhetorica libri quinque...*» (О риторическом искусстве в пяти книгах) (здесь и далее перевод наш. – И. К.), пишет: «*Hanc artem primus apud veteres Simonides prodidisse, apud recentiores Raumundus Lullus illustrasse, traditur*» [3, с. 386] (Говорят, это искусство первый у древних Симонид ввел, у более современных – Раймунд Луллий осветил). Таким образом, Д. Деколлония также называет Симонида Кеосского изобретателем искусства памяти, а среди средневековых авторов выделяет Раймунда Луллия (ок. 1235–1315), который большую часть своей жизни посвятил написанию книг об искусстве, одной из разновидностей которого считал искусство памяти. Другой интересующий нас автор риторики конца XVIII в. Петр Эстка (1749–1802), несмотря на то что при написании своего труда ориентировался на учебник Д. Деколлонии, ничего не говорит об изобретении искусства памяти.

Кроме уже упомянутых Квинтилиана и Цицерона, другими наиболее распространенными источниками античного учения о памяти являются трактаты Платона и Аристотеля, а также анонимный труд «Риторика к Гереннию», ранее ошибочно приписываемый Цицерону.

В XVII в. проблемы памяти и произнесения иногда не включались в риторический трактат или учебник, что, на наш взгляд, объясняется установкой эпохи барокко на свободную творческую импровизацию и культом артистизма, который не мог не сказаться на поведении оратора во время произнесения речи. «Возвращение» этих разделов в XVIII в. можно рассматривать как отражение иных установок, которые определяются нормами *decorum*-поведения. Как подчеркивает Р. Лахманн, «соответствие между телом, голосом и достоинством слов и аргументов, отвечающее магистральной концепции меры и приличия, <...> приобретает в рамках риторики нормативное измерение» [4, с. 59]. Это означает, что в культуре конца XVIII в. начинает доминировать нормативная модель поведения и высказывания.

Д. Деколлония и П. Эстка объединяют учения о памяти и произнесения в одной книге, рассматривая память только как условие для правильного произнесения. Они говорят: «*Memoria est quasi fundamentum actionis,*

de cuius vi gratiaque multum depereat necesse est, si memoriter non pronuntietur Oratio, sique Orator non possit a commentariis oculos et vultum avertere» (Память – это словно основание речи, которая обязательно значительно потеряет силу и влияние, если речь не произносится по памяти и если оратор не может отвести взгляда и лица от записок) [5, с. 151, 300]. Закономерно, однако, что если Д. Деколония ограничивается основными дефинициями, то П. Эстка достаточно подробно знакомит учеников с постулатами античного учения о памяти.

Оба автора приводят определение памяти, заимствованное у Цицерона: «Память – это прочное воспоминание вещей и слов» [5, с. 151]. Вслед за античными авторами они различают два вида памяти: природную и искусственную. П. Эстка говорит: «Первая вложена природой, вторая приобретает мастерством. Искусство памяти, унаследованное от древних, основывается на местах и образах: места подобны листам, образы же тому, что намеревается описывать. Места – это часто колонны, статуи, стены, окна, углы и другое такого рода. Образы же должны применяться такого рода, чтобы могли легко вызывать воспоминание о написанном» [5, с. 300]. П. Эстка опирается на две основные теории памяти: теорию «мест» (*loci*) Аристотеля и его последователей и теорию «образов» (*imagines*) Петра Рамуса, одного из реформаторов риторики XVI в.

Несомненным достоинством раздела о памяти учебника П. Эстка является то, что он приводит конкретный пример применения этих теоретических правил: «Если надо сказать о военном искусстве, о мореплавании, о сельском хозяйстве или науке, образом военного искусства будет меч, мореплавания – якорь, сельского хозяйства – колос или соха, науки – книга и т. д.» [5, с. 300].

Однако, П. Эстка, признается: «Verum ut ingenue dicam, quod sentio; artificium illud, nonnullam forte habere poterit utilitatem ad multa singillatim vocabula ex ordine proferenda, ast ad singula continuae Orationis verba perdiscenda, parum oppido, vel nihil omnino proderit» (Однако скажу откровенно, как чувствую, искусство это может иногда приносить некоторую пользу для запоминания многих отдельных слов по порядку, но для тщательного изучения отдельных слов связной речи очень мало или вообще не поможет) [5, с. 151, 300]. Для этого, считает теоретик, необходимо развивать природную память. В помощь своим ученикам П. Эстка приводит рекомендации, которые, по его мнению, помогут развить память: необходимо постоянно тренировать память; заботиться о логической последовательности произносимой речи; учить текст в утреннее время и в одиночестве; желательно записывать текст, при необходимости разбить его на части. П. Эстка советует ученикам полагаться на человечность слушателей, которые простят ошибки, допущенные «из-за чрезмерной стыдливости или страха» [5, с. 301].

Д. Деколония также скептически относится к античной теории мест и образов, говоря, что «...iis, qui memoria valent, minime necessaria est, qui

non valent, prorsus inutilis» (... тем, кто владеет памятью, меньше всего необходимо, кто не владеет – совершенно бесполезно) [3, с. 386].

Для произнесения в античности употреблялись два термина: *pronuntiatio* и *actio*. Первое слово относилось преимущественно к игре голоса, второе – к игре тела. Это разделение не случайно, ведь античный оратор выступал с помоста, на котором был виден во весь рост, поэтому Д. Деколония и П. Эстка отмечают, что Цицерон произнесение называл «красноречием тела» или «разговором тела» [5, с. 300]. Оба автора согласны с великим римским оратором и в том, что хорошее произнесение имеет великую силу и пользу, «ведь даже люди, лишённые дара слова, благодаря выразительному произнесению нередко пожинали плоды красноречия, а многие люди речистые из-за неумелого произнесения слыли бездарными» [5, с. 300].

Наряду с памятью, условиями для хорошего произнесения авторы считают соответствующие ситуации голос и жесты. В античности к голосу предъявляли три основных требования: громкость, которая давалась от природы, твердость и гибкость, которые приобретались в процессе обучения.

Соглашаясь с самым выдающимся оратором и теоретиком красноречия античности, Д. Деколония и П. Эстка подчеркивают роль голоса для произнесения речи и дают практические советы по голосоведению: голос должен быть мягким и изысканным; должен звучать четко, с паузами, соответствующими знакам препинания; быть уверенным и разнообразным в зависимости от предмета речи и аргументов: «в лестях и мольбах – нежным и мягким; в убеждениях, увещаниях, обещаниях, утешениях – низким; в побуждениях – сильным; в порыве гнева – возбужденным; в порыве жалости – прерывистым и жалобным; в порыве страха – приглушенным, запинаящимся и унылым; в порыве радости – неумеренным, веселым и нежным» [3, с. 375–376; 45, с. 301].

Авторы XVIII в. устанавливают связь между громкостью голоса и различными частями речи, рекомендуя добиваться постепенного нарастания силы голоса к концу выступления.

Воздействие голоса должно было подкрепляться движениями тела (*gestus*) и мимикой (*vultus*). В античности нормой считалось неподвижное положение тела, спокойное лицо, умеренные жесты. П. Эстка, следуя античной традиции, к положению тела и жестам предъявляет два требования: положение тела должно быть благородным и возвышенным; оратор не должен замирать наподобие статуи или, наоборот, совершать много частых и беспорядочных движений.

Подробно регламентируется движение руки: жест оратора должен передавать его эмоции, служить установлению невербального контакта со слушателями; движения левой и правой руки должны быть согласованными и соответствовать содержанию высказывания. За каждым движением руки закреплялся определенный смысл: «настаиваем частыми жестами рук, просим поднятыми и сплетенными руками, заверяем – опущенными вниз, подверженными какому-то значительному и подходящему движе-

нию <...> поднимать руки присуще удивляющимся <...> руки, поднятые к устам, обозначают просьбу тишины и молчания» [5, с. 303]. Семантизация жеста, свойственная уже античной риторике, обусловила использование учения о произнесении в актерской игре, в свою очередь актеры часто подвизались в качестве учителей ораторского искусства.

Таким образом, подробное изложение античного учения о памяти и произнесении в учебнике П. Эски можно квалифицировать не только как стремление автора воспроизвести риторическое учение в его целостности и дать ученикам весь объем необходимой теоретической информации и практических рекомендаций, но и как отражение нормативных установок, характеризующих новый культурный контекст.

Список литературы

1. Автухович, Т. Е. Античная риторика : учеб. пособие / Т. Е. Автухович. – Гродно : ГрГУ, 2003. – 144 с.
2. Цицерон, М. Т. Три трактата об ораторском искусстве / М. Т. Цицерон; под ред. М. Л. Гаспарова. – М. : Научно-издательский центр «Ладомир», 1994. – 480 с.
3. Decolonia, D. De arte rhetorica libri quinque lectissimis veterum auctorum aetatis aureae perpetuisque exemplis illustrati auctore P. Dominico Decolonia, typis Colleg. Soc. Jesu, Vilnae, 1796. – 456 p.
4. Лахманн, Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / Р. Лахманн ; пер. Е. Аккерман, Ф. Полякова. – СПб. : Академический проект, 2001. – 368 с. – (Серия «Современная западная русистика». – Т. 34).
5. Латиноязычные риторики на Беларуси: Полоцкий трактат «О риторическом искусстве...» 1788, 1799 годов издания / вступ. ст., подгот. текста, пер. и коммент. И. Б. Кравчук ; отв. ред. Т. Е. Автухович; ред. пер. В. М. Волощук, М. В. Волощук. – Минск : РИВШ, 2006. – 368 с.

The article is devoted to the research of such categories, as memory and pronouncement in the rhetorical tradition in the end of XVIII century.

Keywords: rhetorical tradition, memory, pronouncement.

УДК 821.161.3

Т. В. Божко (Гродно, Беларусь)

ПАНЕГИРИК «*VEHILLVM RADVANVM <...>*¹» В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХИ БАРОККО

В статье содержание латиноязычного панегирика «*Vexillvm Radvanvm <...>*» соотносится с культурно-историческим контекстом Великого Княжества Литовского XVII в. Утверждается, что панегирик «*Vexillvm Radvanvm <...>*» является составным компонентом *rompa funebris*. Обращается внимание на некоторые особенности герботолкования. Высказывается идея о том, что содержание и функционирование панегирика обусловлено историческими условиями и иерархией ценностей сарматской идеологии.

¹ В латинском тексте сохраняется орфография оригинала.

Ключевые слова: панегирик, барокко, сарматизм, герботолкование, *rompa funebris*, Великое Княжество Литовское.

Читая и изучая литературные тексты, мы постигаем действительность, спровоцировавшую и обусловившую появление этих текстов. Для полноты восприятия художественного содержания любого произведения необходимо знание историко-культурной ситуации, представления о культурно-эстетических идеалах времени создания произведения.

В данной статье мы предлагаем рассмотреть функциональную значимость в культурно-историческом пространстве эпохи барокко панегирика «*Vexillum Radvanum, avita generis nobilitate orthodoxae religionis gloria heroicorum in rem publicam meritorum splendore illustratum in funere <...> Nicolai Vladislai comitis in Mysz Iudycy, castellani Novogrodenensis <...> fundatoris magnificientissimi collegii Myszensis Societatis Iesu, erectum*» («Радванское знамя, озаренное древним благородством рода, славой ортодоксальной религии, блеском героических заслуг перед государством, поднятое на похоронах <...> Николая Владислава Юдицкого, каштеляна новогрудского, <...> основателя Коллегиума общества Иисуса в местечке Мышь») (здесь и далее перевод текста мой. – Т. Б.). Автор панегирика не известен, на титульном листе заявлено, что «*Vexillum Radvanum <...>*» представлен семье Юдицких от имени Мышского иезуитского коллегиума.

Панегирик написан по случаю смерти Николая Владислава Юдицкого (ок. 1620–1670 гг.), однако посвящен он не только Николаю Владиславу, а всем представителям рода Юдицких, а также фамилиям, объединенных гербом «Радван». Происходил Н. В. Юдицкий из семьи, обосновавшейся в речичском повете во времена правления Сигизмунда Августа, с тех пор почти все представители фамилии занимали какие-либо должности в названном повете. Н. В. Юдицкий был сыном маршалка речичского, за время своей жизни и службы государству занимал следующие должности и имел звания: королевский дворянин, стольник речичский, генерал артиллерии ВКЛ (назначен 11.04.1654 г.), каштелян новогрудский (с 20.05.1660 г.), командор стволовицкий, староста скірчумовский, кавалер мальтийского ордена. Таким образом, Н. В. Юдицкий был видным государственным деятелем ВКЛ. Закономерным поэтому представляется создание панегирика по случаю его смерти: кто как не Н. В. Юдицкий – человек, занимавший влиятельное положение в обществе и принимавший активное участие в защите государства, достоин похвал и прославления в конце своего жизненного пути?

В эпоху барокко социальная и культурная жизнь ВКЛ была строго определена рамками сарматской идеологии, которая по своей сути предусматривала публичное существование. Объектом театрализации и публичным действием становится каждый момент жизни человека шляхетского происхождения [2, с. 31]. Похороны влиятельного члена семьи были одним из способов продемонстрировать богатство и состоятельность рода, подчеркнуть не только свое особенное положение на фоне других слоев

общества, но и независимость по отношению к королевскому двору. Обряд захоронения был регламентирован рядом правил, которые составляли известную *pompa funebris*¹.

На титульном листе панегирика обозначена дата – «Anno D[omi]ni 1671. Mart 16». В статье Т. Василевского, размещенной в «Польском биографическом словаре», сообщается, что умер Николай Владислав «перед сентябрем» в 1670 г., захоронение же произошло 16 марта 1671 г. в Вильне [3, с. 315]. Даже учитывая тот факт, что шляхта «по несколько недель тянула с похоронной церемонией, чтобы собрать как можно большее количество родственников и знакомых» [4, с. 258], все же невероятно, что тело Юдицкого «ждало» похорон приблизительно 7 месяцев. На наш взгляд, Т. Василевский ошибочно посчитал дату, указанную на титульном листе, днем похорон новогрудского каштеляна. Логичнее предположить, что панегирик был написан по случаю смерти Юдицкого и произнесен в день его похорон, но издан текст был позже, а именно 16 марта 1671. Кроме того, печатный вариант панегирика занимает 40 страниц, поэтому публичное его оглашение на похоронах в полном объеме трудно представить. Можно лишь предположить вслед за М. Косманом, что опубликованные варианты панегириков подвергались переработке и в результате могли быть значительно увеличены в объеме [4, с. 301]. Доказательством того, что данное произведение было составной частью *pompa funebris* Николая Владислава, является, во-первых, само название панегирика («Радванское знамя <...>, поднятое на похоронах»), во-вторых, то, что действие в панегирике выражается грамматической формой настоящего времени:

«Nos dum Illustrissimis manibus iusta persolvimus, inter parentales lacrimas & suspiria, grati memoresque, in tumulo Munificentissimi FUNDATORIS vexillum gentilitij, stemmatis Illustrissimae Iudiciorum Domus, <...> in monumentum aeternae famae <...> collocamus» [1, р. 6 n. n.] («Между тем мы благодарные и помнящие отдаем последние почести Ясновельможным рукам среди родительских слез и вздохов, [и] на память о вечной славе устанавливаем знамя родословного древа Ясновельможного Дома Юдицких на могильном холме Наищедрейшего ОСНОВАТЕЛЯ»).

Панегирик «*Vexillum Radvanvm* <...>» состоит из титульного листа, эпитафии, изображения частновладельческого герба Н. В. Юдицкого, дедикации «*Ad Illustrissimam Iudiciorum familiam*» («К Ясновельможной фамилии Юдицких») и трех частей: 1) «*Vexilli Radvani avita generis nobilitas*» («Наследственное благородство происхождения Радванского знамени»), 2) «*Vexilli Radvani orthodoxae religionis gloria*» («Слава ортодоксальной религии Радванского знамени»), 3) «*Vexilli Radvani heroicorum in rem publicam meritorum splendor*» («Блеск героических заслуг Радванского знамени перед государством»). Две первые прозаические части панегирика

¹ *Pompa funebris* – лат. похоронная церемония.

дополнены поэтическими эподами, которые озаглавлены одинаково «*Ode*». Примечательно, что гравировке герба предшествует эпитафия, ведь, как правило, изображение герба в панегирических изданиях XVII в. сопровождались небольшими эмблематическими стихотворениями – эпитафиями.

В качестве эпитафии автор приводит отрывок из сочинения римского писателя и историка VI в. Аврелия Кассидора «*Variae*»: «*Laudabilis vena suam servat originem, & fideliter posteris tradit, quae in se gloriosa transmissione promeruit*» [1, р. 2 n. n.] («Вена достойная похвалы оберегает свой источник и добросовестно передает потомкам то, что снискала для себя с помощью славного перенесения»). Выбор данного эпитафия не случаен, он соответствует авторской цели – прославить не только Н. В. Юдицкого, но весь род и все фамилии, которые принадлежат гербу «Радван». Герб был неотъемлемой частью культуры, представители шляхетского сословия даже называли его клейнодом, что с немецкого «*Kleinod*» переводится как драгоценность, украшение. В эпоху барокко герб являлся средством идентификации личности, был своеобразной формой общественного признания и, соответственно, легализацией благородного происхождения [5, с. 116]. Человек той эпохи, зная гербы своей местности и имея представление о геральдических правилах, мог по гербу получить более подробные сведения о происхождении и родственных связях его владельца, чем сегодняшний человек по паспорту или метрике. Основными информационными элементами герба являются эмблемы, правильное размещение которых в полях герба – главное условие для «чтения» содержания герба. Если герб состоял из пяти полей (как в нашем случае), то в первом поле в центре размещался герб отцовского рода, во втором – материнского, в третьем – матери отца (или бабушки отца), в четвертом – бабушки по матери, а в пятом поле находился герб прабабушки по отцу [6, с. 10].

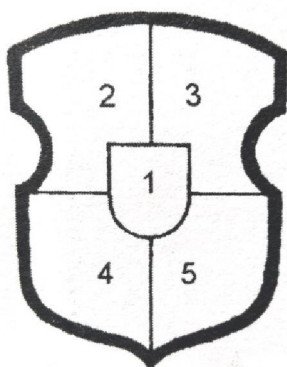


Рисунок 1 – Порядок чтения герба



Рисунок 2 – Частновладельческий герб Н. В. Юдицкого

В соответствии с приведенной схемой чтения герба (рис. 1), если мы «прочитаем» частновладельческий герб Н. В. Юдицкого (рис. 2), предваряющий прозаико-поэтический текст панегирика, то получим следующую информацию:

- 1) в центре на маленьком щитке изображен герб «Радван» – родовой герб Юдицких;
- 2) по матери – герб «Лелива»;
- 3) по матери (бабке) отца – герб «Абданк»;
- 4) по бабушке матери – вариант герба «Приятель» (пол. *«Przyjaciel»*);
- 5) по отцовской прабабушке – герб «Побуг».

Таким образом, герб, расположенный в центре щита, объединял весь род и в равной степени принадлежал каждой фамилии, которая его представляла¹. Роль всех остальных эмблем, изображенных на полях герба, заключалась в подчеркивании индивидуальной принадлежности владельца по средствам использования гербов по женской линии родства. Увидев такой герб, наши предки сразу узнавали, что за человек перед ними. Именно родовой герб «Радван» является отправной точкой для раскрытия достоинств и добродетелей Николая Владислава, т. к. самыми ценными качествами человека в пронизанном сарматской идеологией ВКЛ были преданность семье, древность герба и рода, а также благородство последнего.

Возникает вопрос: почему в названии панегирика фигурирует понятие «радванское знамя», а не «радванский герб»? Ответ на этот вопрос мы находим в первой части панегирика, где автор, задавшись целью подчеркнуть древность рода, рассказывает об обстоятельствах, при которых герб был дан роду. Автор повествует о том, как воин по имени Радван, находясь на службе у Болеслава Храброго (966 или 967–1025 гг.) в сражении с роксоланами² привел польское войско к победе:

«Nam in ardua cum Roxolanis pugna, amisso militari signo, profligatum atque dispersum fraude hostium non virtute, polonium exercitum, Ecclesiasticum cum Cruce vexillum propere e vicino templo sublatum militari substituens, momento iterum collegit, & <...> strenue fulminis in morem in victores duxit <...>. Vexillum cum Cruce quo Duce & Auspice de hostibus triumphatum est, in stemma gentilitium iam olim Illustrissimae nobilitatis, datum» [1, р. 8 п. н.]. («Ведь в тяжелом сражении с Роксоланами, после того как обессиленное и разбросанное польское войско пропустило сигнал к сражению из-за коварства, а не отваги врагов, в одно мгновение снова

¹ Например, герб «Радван» принадлежал, как указывает польский геральдик Бартош Папроцкий в своем труде «Herby rycerstwa polskiego» 1584 г., 35 фамилиям; в геральдическом сочинении «Orbis Polonus» Шимона Окольского 1641 г. мы насчитали уже 50 фамилий.

² Этноним «роксоланы» тождествен этнониму «росы/русы». Возможно, в приведенном отрывке рассказываются обстоятельства сражения, произошедшего за время похода Болеслава Храброго в 1018 г. на Киевскую Русь.

собрал, установив высокое Церковное знамя с военным крестом над ближайшим храмом, и <...> стремительно словно молния привел к победе <...>. С тех пор Знамя с Крестом, с которым Полководец и Покровитель одержал победу над врагами, было помещено на родословное древо Ясновельможного благородства».

Таким образом, церковное знамя, являясь основной фигурой в изображении герба «Радван», стало ключевым в названии панегирика, а крест впоследствии за воинские заслуги Н. В. Юдицкого был заменен на стрелу:

«*Meruisti bellica virtute & praeclaris contra Patriae hostes expeditionibus, ut stemmatis aviti Crux in sagittam beneficio Regum commutaretur <...>*» [1, р. 9 н. п.]. («Ты заслужил воинской доблестью и славными походами против врагов Родины, чтобы Крест старинной родословной по Королевской милости сменить на стрелу <...>»).

Отметим, что эпизод о воине Радване не является новаторской выдумкой автора панегирика. Подобный рассказ о происхождении герба «Радван» приводится в труде польского геральдика Ш. Окольского «*Orbis Polonus*», который был издан в 1641 г. [7, р. 560]. Однако не является ли эта история выдумкой Ш. Окольского – это уже другой вопрос. Известно, что Окольский, составляя свой гербовник, если не мог отыскать достаточно героических поступков предков, то для выведения родословной из глубокой древности, дополнял реальные сведения фантазией [8, с. 301]. Тем не менее, для современников гербовник «*Orbis Polonus*» был своего рода документом, ссылаясь на который, авторы панегириков подтверждали легитимность происхождения герба и соответственно рода. Более того, законным и оправданным считалось удлинять и расширять родословную посредством брачных союзов, что и зафиксировано эмблемами, входящими в состав частновладельческого герба Николая Владислава. Автор панегирика, основываясь на родственных кровных союзах, причисляет к роду Юдицких такие фамилии, как Сапеги, Тышкевичи, Хрептовичи, Огинские, Поцеи, Нерошинские и др. и при этом добавляет:

«*Et sane decuit nobilissimam Iudiciorum familiam omnium consanguinearum prosapiarum gloriam, & splendores in se deriuare; quae omnium virtutes & praeclara facinora herculeo ausu iam olim in se expresserat <...>*» [1, р. 13 н. п.]. («И совершенно прилично, что благородная фамилия Юдицких на себя переключивала славу всех кровных родов, ибо уже давно с геркулесовой дерзостью являла собой героические подвиги и прекрасные деяния всех [родов] <...>»).

На втором месте после древности и благородства рода в иерархии добродетелей сарматского шляхтича находится религиозность, а именно преданность католической религии, которую автор панегирика наделяет эпитетом «*orthodoxa*» («ортодоксальная»), т. е. правоверная, строго придерживающаяся правильного учения. Именно «*constantia*» («постоянство») всего рода по отношению к католической вере становится красной нитью второй части панегирика «*Vexillum Radvanvm <...>*».

«<...> *Nobilissima Familia ad primam nascentis in Polonia fidei auroram, veritatis lumen amplexa, ingruente postea in orbem cimeria haeresum nocte; nunquam inter errorum vmbras vel tantillum caligauit*» [1, p. 19 n. n.] («<...> Благороднейшая Фамилия Юдицких, объятая светом истины, на рассвете зарождающейся веры в Польше, и после, когда непроглядная тьма ереси внезапно спускалась на землю, никогда не блуждала во тьме заблуждений»).

Автор, придерживаясь цели прославить не только Николая Владислава, упоминает в тексте и других представителей фамилии Юдицких, которые своими действиями и занимаемыми должностями подтвердили бы преданность рода ортодоксальной вере. Так, Базилий и Томаш Юдицкие (первый приходится дядей по отцу, второй – родным братом Николаю Владиславу) были кавалерами мальтийского рыцарского религиозного ордена Римско-католической церкви, основная задача которого – «победить врагов веры». Ян Юдицкий писарь земский речичский, который «*in cultum pietatis profusus, <...> vel Ecclesijs aedificandis, vel exornandis altaribus, ambas manus, semper in largiendo tornatiles & plenas hyacintis delassauit*» [1, p. 21 n. n.] («был неумеренным в вероисповедании, <...> и в возведении Храмов, и в украшении алтарей, [и] в пожертвованиях он всегда беспощадно изнурял свои изящные и наполненные гиацинтами руки»). Безусловно, каноны панегирического жанра требуют гиперболизации заслуг героя, однако подтверждением реальной щедрости Яна Юдицкого может послужить факт, что он завещал свое имение после смерти костелу [9, p. 110]. «Самым красноречивым оратором католической искренности», как называет его автор, в силу занимаемой должности является Валериан Юдицкий, суффраган, прелат виленский, секретарь ВКЛ.

И тем не менее, чтобы «<...> *agnoscat Orbis in IUDICIORUM familia verae religionis gloriam semper non modo floruisse, sed & vltimas plane honoris metas attigisse; en damus in theatrum ILLVSTRISSIMVM DOMINVM CASTELLANVM NOVOGRODENSEM <...>*» [1, p. 23–24 n. n.] («<...> мир узнал, что слава истинной религии в семье ЮДИЦКИХ не только процветала, но и действительно достигла величайших пределов почета, мы немедленно представляем публике ЯСНОВЕЛЬМОЖНОГО ГОСПОДИНА КАШТЕЛЯНА НОВОГРУДСКОГО <...>»).

Автор панегирика называет Н. В. Юдицкого «самым преданным», «ярким противником еретиков», «союзником Игнатия», имея в виду Игнатия Лойолу – основателя Общества Иисуса, «распространителем ортодоксальной религии, «основателем и создателем Коллегиума общества Иисуса». Надо сказать, что именно в XVII в. меценатская деятельность достигает своего апогея. Внешним ее проявлением и подтверждением религиозности были: основание костелов и их финансовая поддержка. С одной стороны, данные действия воспринимались шляхтичами как возможность засвидетельствовать благородство своей фамилии и преданность вере. С другой

стороны, написание подобного рода речей являлось выгодным для их создателей. Автор панегирика «*Vexillum Radvanum <...>*» не только задался целью прославить мецената, выражая тем самым благодарность за оказанную финансовую поддержку, но и имел намерение с помощью прославления рода снискать в дальнейшем расположение и щедрость потомков фамилии Юдицких:

«*Vos magnanimi IVDICCIANI sanguinis haeredes <...> interim Collegium MYSZENSE Societatis IESV <...> eo studio fouete, quo ab Illustrissimo Domino Nicolao Vladislao Iudycki Castellano Novogrodensi, FVNDATEORE conditum fuit*» [1, р. 5 n. n.]. («Вы, наследники благородной крови, <...> между тем окажите поддержку МЫШСКОМУ Коллегиуму Общества ИИСУСА <...> с таким же усердием, с каким ОСНОВАТЕЛЕМ, Ясновельможным Господином Николаем Владиславом Юдицким Каштеляном Новогрудским был возведен»).

Выведение на первый план именно католической религии, можно оправдать стремлением полиэтнического государства в поликонфессиональной ситуации XVII в. к внутреннему единству и согласию.

Сарматская культура выработала не только культ религиозного гражданина, но и идеал рыцаря, который должен был защищать безопасность своего государства, своей родины, своей семьи в многочисленных войнах. История ВКЛ обозначенного периода насыщена военными событиями, во время которых идеал воина-защитника становится весьма актуальным. Поэтому в заключительной части панегирика «Блеск героических заслуг Радванского знамени перед государством» достаточно подробно повествуется о военных действиях, в которых принимали участие представители рода Юдицких. Конечно, к информации в панегириках следует относиться с осторожностью, тем не менее, автор, хотя бы в эпитетах и сравнениях, но все же рассказывает о реальных событиях, которые стали своего рода ареной для раскрытия военных добродетелей рода Юдицких и его отпрыска в лице Николая Владислава.

Назовем лишь некоторых из рода Юдицких отличившихся, по мнению автора, на военном поприще. Базилий Юдицкий (прадед Николая Владислава), которому «*ob bellicos labores & vulnera in cruentis praelijs pro Patria relata*» («из-за военного трудолюбия и полученных ранений в жестоких сражениях за Родину») Сигизмунд Август передал в пожизненное пользование имения Свержень, Журовичи и Болотно [1, р. 31 n. n.]. Дед Николая Владислава – Александр Юдицкий, о котором автор рассказывает не только как о воине, но и как о «плодородном» родителе тринадцати сыновей [1, р. 31 n. n.]. В те времена наличие детей, а особенно мальчиков, не только гарантировало продолжение рода, но и было для мужчины-шляхтича предметом гордости и явным доказательством мужской силы [10, с. 185]. Станислав Юдицкий (двоюродный брат) руководил обороной и защитой замка в Ляховичах от нападений и атак мосхов, которые «*adacta vi*,

pecudum in star turpissime pellerentur» («под натиском силы позорнейшим образом наподобие стада обратились в бегство») [1, p. 34 n. n.].

Рассказ о военных подвигах Николая Владислава начинается с того, что он, будучи кавалером мальтийского ордена, сражался с турками в Алжире (ныне Алжир), Бизерте и на Крите, где показал себя «*defensa forti dextera*» («спасительной надежной защитой»). Впрочем, эти подвиги автор называет «*umbratiles oblectationes*» («школьными играми в войну»), а не настоящими сражениями, тем самым желая подчеркнуть значимость последующих побед. В дальнейшем военные события, произошедшие на литовской земле, показали, насколько и как проявил себя новогрудский каштелян «*in gerendis maximis rebus pro Patriae incolumitate extiterit*» («во время ведения великих сражений за целостность Родины») [1, p. 35–36 n. n.]. Так, на страницах панегирика представлены эпизоды, как Николай Владислав воевал с казаками и мосхами, как вел сражения с армией Хованского, как вышел победителем в бою на реке Бася с армией московского полководца Долгорукого, как вернул во время одной из атак на вооруженные силы мосхов Себеж и Дисну. Все эти картины представляют полководца, генерала артиллерии ВКЛ Н. В. Юдицкого мужественным героем, смелым воителем, победителем, триумфатором.

Если наилучшим проявлением смелости была защита родины, то самым большим позором считалась измена ей. Показательны в этом отношении события Кейданской унии:

«<...> *cum non pauci sub KIEYDANIS meliora desperantes & per publica damna eniti in sublime cupie[n]tes sperantes[ue] secuti magna vestigia, in partes Sveciae Regis, non inviti transirent; & ne soli immemores officii, postea notarentur <...>*» [1, p. 36 n. n.] («когда многие лишенные надежды на лучшее под КЕЙДАНАМИ, желая и надеясь взобраться во время всенародного поражения на вершину, охотно перешли, следуя по следам Короля, на сторону Швеции, и, чтобы помнили не только об услуге, впоследствии были награждены»).

Кейданская уния, подписанная в 1655 г., представляла собой соглашение между несколькими магнатами ВКЛ и Королем Швеции Карлом X Густавом. Ее целью было положить конец польско-литовского союза и выделить из Речи Посполитой ВКЛ, управляемое Янушем Радзивиллом. Но большая часть литовской шляхты не поддержала замысла Я. Радзивилла, и многие сторонники покинули его или попали в плен к шведам, как это и произошло с Юдицким. Попав в плен, а потом сбежав из него, Николай Владислав доказал, что «*IVDYCCIANO sanguini Constantissima in Reges fidelitate nihil est antiquius*» [1, p. 37 n. n.] («у ЮДИЦКОЙ крови нет ничего древнее самой непоколебимой верности Королям»).

Таким образом, на материале панегирика «*Vexillum Radvanvm <...>*» можно составить представление о том, как культурная ситуация, оформившаяся в принципах сарматской идеологии, и исторические условия марки-

рвали основные ценности, которым была подчинена жизнь общества в XVII в. Важными моментами в жизни шляхтича-сармата становятся: служба родине, костелу и, наконец, приобретение славы на военном поприще, а предметом особой гордости считаются древность рода и семейных традиций. Пышность похоронных церемоний также была неотъемлемой частью культуры барокко и сарматского восприятия жизни и смерти. Посмертная слава человека была не менее важной, чем прижизненный почет и уважение. Несмотря на утопическую составляющую сарматской идеологии, она имеет направленность в будущее, чтобы потомки и сейчас имели возможность гордиться своими предками.

Список литературы

1. *Vexillum Radvanum*, <...> in funere <...> Nicolai Vladislai comitis in Mysz ludycki, castellani Novogrodenensis <...> fundatoris magnificentissimi collegii Myszensis Societatis Iesv, erectum <...>. – Vilnae, 1671.
2. Клімуць, Л. Я. Публічныя ўрачыстасці рэнесансу і барока ў святле сармацкай ідэалогіі / Л. Я. Клімуць // Веснік МДУ імя А. А. Куляшова. Сер., Філасофія. Гісторыя. Сацыялогія. – 2006. – № 2–3 (24). – С. 31–34.
3. Wasilewski, T. *Judycki Mikołaj Władysław* / T. Wasilewski // *Polski słownik biograficzny*. – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1965. – Т. 11/2. – 316.
4. Косман, М. Пахавальныя казанні ў ВКЛ у першай палове XVII ст. / М. Косман // 3 гісторыі культуры Вялікага Княства Літоўскага / Марцэлі Косман. – Мінск, 2010. – С. 252–303.
5. Божко, Т. В. Латиноязычные панегирические издания XVII в., хранящиеся в отделе редких и старопечатных книг гродненского государственного историко-археологического музея / Т. В. Божко // *Книжная культура Беларуси: взгляд праз стагоддзі : матэрыялы XII міжнар. кнігазнаўчых чытанняў*, Мінск, 7–8 красавіка 2016 г. / Нацыянальная бібліятэка Беларусі ; склад.: Т. А. Сапега, А. А. Суша. – Мінск, 2016. – С. 113–119.
6. Цітоў, А. К. *Геральдыка Беларусі* / А. К. Цітоў. – Мінск : МФЦП, 2010. – 144 с.
7. [Okolski, S.] *Orbis Polonis Tomus II in quo Antiquia Sarmatarum Gentilitia & Arma Quaecunque a litera L, vsque ad literam R, inclusivae, suam incipiunt & recensent denominationem, continentur & dilucidantur*. – Cracoviae, 1641.
8. Голубев, С. Т. Описание и истолкование дворянских гербов южнорусских фамилий в произведениях духовных писателей XVII в. / С. Т. Голубев // *ТКДА*. – 1872. – № 10. – С. 295–382.
9. *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej* : Т. 1–15. / oprac. przez S. H. Uruskiego. – Warszawa, 1904–1931. – Т. 6 : Jasi – Klin. – 1909. – 392 s.
10. Сліж, Н. Гендэрна-ролевыя функцыі шляхціца ў сям’і і грамадстве Вялікага княства Літоўскага / Н. Сліж // *Соціум. Альманах сацыяльнай історыі*. – 2005. – вып. 5. – С. 165–184.

The article deals with the correlation of a content of Latin-language panegyric «*Vexillum Radvanum* <...>» with cultural and historical context of baroque epoch. The article makes conclusion that panegyric «*Vexillum Radvanum* <...>» is the structural component of *pompa funebris*. The authors suggest that the content and functioning of panegyric is determined by historical conditions and ideas of sarmatism.

Keywords: panegyric, baroque, sarmatism, *pompa funebris*, Grand Duchy of Lithuania.

**АФОРИЗМЫ В РОМАНАХ КРЕБИЙОНА
КАК ОТРАЖЕНИЕ COMMON SENSE**

Рассматривается романная афористика Кребийона-сына. На материале анализа романов «Шумовка, или Танзай и Неадарне», «Заблуждения сердца и ума», «Софа» показывается, что романские афоризмы, представленные в высказываниях персонажей и повествователя, отражают общие места (common sense) повседневной морали, которые помогают разрешить противоречия сознания, порожденные переходной эпохой.

Ключевые слова: афоризм, роман, рококо, Кребийон-сын, повседневность, переходная эпоха.

Афоризм всегда актуализируется в периоды социальных и культурных изменений, становясь формой бытового философствования и тем самым участвуя в разрушении старых и освоении новых мировоззренческих представлений. Эпоха рококо как время «брожения» умов, спровоцированного философскими исканиями времени, которые вступали в противоречие с традиционными представлениями о морали, наиболее адекватно отразилась в романах Кребийона-сына, где афоризмы, с одной стороны, выступают как знаковый элемент культуры салонов, характерной для эпохи, с другой стороны, характеризуют стиль мышления автора как человека данной эпохи и его отношение к миру.

В романах Кребийона афоризмы постоянно присутствуют в диалогах героев, отражая борьбу разных точек зрения, многообразие «мнений» в их противоречивом соотношении с «истиной» или с тем утверждением, которое еще недавно признавалось истиной. Автор словно предлагает читателю игру, выявляя относительность всех обобщений, демонстрируя, что с равной степенью убедительности можно утверждать противоположные истины. Концентрация афоризмов в тексте свидетельствует о хаосе сознания и хаосе общественного и нравственного бытия в эпоху рококо, об отсутствии устойчивых смыслов, на которые можно было бы опереться. Кребийон не стремится определить свое отношение к спору, и это отражает не столько его стремление приблизиться к пониманию сути вещей, то есть к познанию истины, сколько отмеченный Г. Г. Шпетом в применении к скептицизму принципиальный уход от всякого авторитетного знания: «афористическая форма существенно связана с внутренней растерянностью скептической души» [1, с. 416]. Именно в афоризмах, в их диалогической соотнесенности в тексте выразилось скепτικο-ироническое мироотношение рококо.

В романе «Шумовка, или Танзай и Неадарне» наибольшая концентрация афоризмов и афористических высказываний характерна для глав, в которых повествуется о встрече героев с Усыней (феей Мусташ). Поток

афоризмов и сентенций поражает своей противоречивостью, лишь в самом общем виде пафос высказываний Усыни и ее собеседников можно свести к мысли о несовместимости абстрактных представлений о добродетели (показной морали) и подлинного чувства, которое должно открыто заявлять о себе. Эта мысль разворачивается в подробное исследование «странностей» («метафизики») любви: «Страсть часто зиждется на капризе» [2, с. 79]; «Приятная беседа, одобренная чувством, в сто раз приятнее, чем постыдное вожделение, которого все время ищут возлюбленные» [2, с. 53]. В процессе обсуждения в орбиту исследования вовлекаются такие аспекты, как физическая сторона любви и добродетель (мораль), предрасудки и нравственность, здравый смысл и любовь. Афоризмы создают в «Шумовке» полилог о любви, в котором несводимость мнений и их равноправное сосуществование в художественном целом отражают характерное для эпохи рококо противоречие между традиционной моралью и только формирующимися в обществе новыми критериями оценки поведения, новыми ценностями.

В «Заблуждениях сердца и ума» Кребийон использует это противоречие в функции психологического парадокса: когда Мелькур, рассказав о том, как госпожа де Люрсе сумела победить его сопротивление, констатирует: «Свет не столько просвещает, сколько развращает нас» [3, с. 257], то его афоризм, в котором вторая часть высказывания парадоксально отрицает первую, выявляет диалектику стремительно изменяющейся жизни. Эта изменчивость нравственных представлений не остается незамеченной современниками: в рассказе о первой встрече героя с госпожой де Люрсе афоризмы фиксируют этапы авторефлексии героини, в процессе которой стареющая кокетка убеждает себя поддаться запретному чувству: «Пока женщина молода, она больше дорожит своими чарами, чем умением любить. <...> Хорошенькая женщина зависит не от себя, а от обстоятельств. <...> Стареющая женщина верна, ибо из-за неверности может слишком много утратить, и сердце ее постепенно приучается к подлинному чувству <...> Очень часто последнее увлечение женщины – ее первая любовь» [3, с. 36–37]. Афоризмы как отражение бытовой морали, common sense, которая носит именно каузальный характер, позволяют госпоже де Люрсе найти приемлемое для нее психологическое обоснование ее чувства к Мелькуру.

Сталкиваясь в «Заблуждениях» антиномичные утверждения, выявляя способность афоризмов оправдать любую модель поведения, Кребийон вместе со своими героями ставит под сомнение наличие абсолютной истины.

В «Софе» афоризмы выступают в иной функции. Извлеченные из романного контекста, они могут быть восприняты как обобщение «трезвых и горьких» [4, с. 326] наблюдений Кребийона за нравами своего века. Однако в театральном контексте «Софы», произнесенные порочными героями, афоризмы выявляют не только несовпадение нравственных норм и повседневной практики, но и порожденную эпохой рококо способность

слов утрачивать референтное содержание. Слова в таких афоризмах означают нечто противоположное своему первоначальному смыслу. Благородный пафос лицемерной Зулики («Следует не только почитать порядочных женщин, но, что не менее важно, окружить презрением тех, чье поведение переходит все границы приличия. Слабость прощительна, однако порок следует жестоко клеймить» [2, с. 271]) означает только то, что под «порядочностью» в светском обществе понимается умение скрывать распущенность, в то время как «порок» порицается именно потому, что его не пытаются скрыть. Эту двусмысленность общественной практики парадоксально выворачивает наизнанку в своей ответной реплике Нассес: «Мы усматриваем порок только в тех женщинах, которые не вызывают желаний, и в наше время лучшим украшением может служить лишь невинный вид, обещающий легкую победу» [2, с. 271]. Игра значениями слов, приписывание им окказиональных смыслов отражает происходящее в обществе переосмысление традиционных нравственных норм и попытки определить очертания новой морали. В то же время манипулирование сознанием собеседника выявляет функцию афоризма, которую точно определил Г. Косиков, говоря о «соблазне власти, орудием которой становятся отделанная фраза, отточенная максима или яркий афоризм» [6, с. 29]. Афоризм для персонажей Кребийона является способом утверждения власти – власти своей точки зрения и орудием интеллектуального подавления собеседника.

В «Шумовке» афоризмы, в которых формулируются достаточно смелые для того времени мысли, сосредоточены в главах, посвященных рассуждениям о королевской власти, религии и народе. «Народ без веры становится непокорным», – утверждает король Цефаэс [2, с. 57], формулируя то прагматическое отношение к религии, которое будет характерно для просветителей. «Помыкать можно лишь теми, кто сам готов опуститься на колени» [2, с. 62], – призывает слушателей к бунту Вздорнуцио. Афоризмы, таким образом, ориентируют и на экспликацию актуального общественно-политического содержания.

В «Заблуждениях сердца и ума» парадоксы Версака («Нанизывание слов или, лучше сказать, их изобилие вполне заменяет ум» [3, с. 76]; «Как женщине стыдно быть добродетельной, так мужчине неприлично быть ученым» [3, с. 222]) отражают характерную для эпохи рококо проблематизацию всех устойчивых представлений.

В функции убеждения афоризмы выступают в «Софе»: поскольку сопротивление женщины показное, диалог между нею и соблазнителем превращается в интеллектуальный поединок, в котором на первый план выходит способность афоризма утверждать субъективное мнение говорящего в качестве истинного. Особенно очевидно это проявляется в диалоге между Зуликой и Нассесом. За репликой героини «Чем более порядочна женщина, тем сильнее она сопротивляется» [2, с. 254] следует утверждение героя: «Только кокеток трудно уломать. Их легко уверить в том, что они

обворожительны, однако трудно растрогать; легче всего даются победы над разумными женщинами» [2, с. 254]. Противоречие образует проблемную ситуацию. Поскольку цель Нассеса изначально заключается не только в том, чтобы добиться благосклонности Зулики, но и в том, чтобы впоследствии унижить ее, его реплика двусмысленна: противопоставление кокеток и разумных женщин призвано убедить собеседницу в том, что она должна быть уступчивее, если хочет сохранить репутацию порядочной женщины. Последовательно разрушая сопротивление героини, Нассес убеждает ее в том, что нет ничего зазорного в том, что она уступит желанию мужчины, которого видит впервые, и с этой целью выдвигает лестный для ее самолюбия довод от истинности чувства: «... женщины особенно страстно влюбляются в тех, кого они видят первый раз в жизни, или в тех, к кому они испытывают ненависть. Именно такие обстоятельства рождают подлинную страсть» [2, с. 261]. Нассес сталкивает в одном микроконтексте противоположные мнения и утверждает в качестве истины парадокс: «... я даже не разделяю мнения тех, кто полагает, что женщина, любившая многих, утрачивает способность любить. Я далек от мысли, будто сердце устает от любви, напротив, я уверен, что, чем больше мы любим, тем сильнее и угонченнее становятся наши чувства» [2, с. 275]. Общепринятая мораль выворачивается наизнанку с помощью игры слов, поскольку слово «любовь» в трех словоупотреблениях выступает в разных значениях. Возможность создания таких семантических ловушек свидетельствует о релятивизации нравственных норм в сознании современников и поиске новых ориентиров.

Афоризмы в романе – наиболее информативный пласт, дающий представление не только о состоянии мира, но и об авторском отношении к нему. В своей совокупности афоризмы персонажей Кребийона характеризуют неразрешимую для авторского сознания когнитивную проблему и его «компромиссное» (Н. Т. Пахсарьян) отношение к миру.

В романах Кребийона есть высказывания универсальной семантики («Мы умираем от старости, все еще ожидая ее наступления» [3, с. 181]), однако большинство афоризмов посвящено осмыслению современной автору ситуации, порожденной столкновением морали либертинов и морали традиционной. Кребийон подчеркивает злободневность определенных проблем именно для своей эпохи: «В наш век среди множества светских причуд самая главная – тяга ко всему эффектному и ошеломляющему, особенно у женщин» [3, с. 219] (здесь и далее подчеркнута нами. – *Н. Л.*). Сосредоточенность афоризмов на актуальных вопросах современности позволяет рассматривать их как отражение не только авторской субъективной точки зрения, но и проблемных зон авторского сознания, а также философского сознания эпохи в целом.

Нельзя не заметить, что, в отличие от романа «Заблуждения сердца и ума», в «Софе» Кребийон редко подчеркивает связь своих наблюдений с

эпохой. Можно предположить, что в авторском сознании сформировалась дистанция, позволяющая подключить адаптивные механизмы по отношению к новым веяниям. Так, в «Заблуждениях» Кребийон не только признает, что новая либертинная мораль потеснила привычные установления и что в современном обществе царят «свободные» отношения («Нравы изменились, а вместе с ними и общепринятые мнения» [3, с. 249]), но и пытается определить их место в системе ценностей, сформулировать ее принципы: «Испытывая ненависть к любви, но тягу к удовольствиям, некоторые женщины позволяют себе лишь мимолетные развлечения, нимало не затрагивающие сердца. И этот род философии довольно-таки развился в наш век» [3, с. 282]. В то же время некоторые афоризмы в «Софе» более категоричны («В наше время повреждение нравов зашло так далеко, что чем больше женщина заслуживает уважения, тем больше над ней потешаются» [2, с. 270]), что можно квалифицировать как попытку автора занять более определенную позицию по отношению к новым веяниям в бытовой морали. Сопоставление дистантных (удаленных друг от друга в пространстве текста) афоризмов выявляет противоречие, характеризующее авторское сознание: ссылка на распространенность и почти легитимность новых нравов с одной стороны и пафос их морального осуждения с другой выявляют неуверенность автора в собственной позиции.

Важную информацию об авторском сознании дает анализ субъекта и предиката афоризма. Поскольку афоризм представляет собой разновидность логического умозаключения, то к нему применимо правило, согласно которому субъект афоризма характеризует круг интересующих автора проблем, а предикат в высказывании несет новую информацию о явлении. Анализ предикатов в романских афоризмах позволяет выявить те аспекты действительности, которые в авторском сознании предстают как проблемные.

В позиции субъекта в афоризмах в романе «Шумовка» наиболее часто встречаются такие слова, как: *amour* (любовь), *tentation* (искушение), *déclaration d'amour* (признания), *coquetterie* (кокетство), *désir* (желание), *vertu* (добродетель), *félicité* (блаженство), *charmes* (прелести), *amoureux* (влюбленные), *amant/amante* (возлюбленный/возлюбленная), *conscience* (совесть), *sentiment* (чувство), *csur* (сердце), *bonheur* (счастье), *vanité* (тщеславие); в романе «Заблуждения сердца и ума» – *amour* (любовь), *monde* (свет), *vertu* (добродетель), *élan du csur* (влечение), *bonheur* (счастье), *déclaration d'amour* (объяснение), *sentiments* (чувства), *rôle* (роль), *jeunesse* (юность), *femme* (женщина), *homme* (мужчина), *personnes* (люди), *masque* (маска), *passion* (страсть), *esprit* (остроумие), *médiance* (злословие), *défauts* (недостатки), *liaison* (связь), *désinvolture* (развязность), *тнурс* (нравы); в романе «Софа» – *vice* (порок), *ennui* (скука), *fausseté* (лживость), *faiblesse* (слабость), *péché* (грех), *défauts* (недостатки), *amour* (любовь), *vertu* (добродетель), *raison* (здравомыслие), *sentiment intime* (истинное чувство), *vérité* (истина), *femme amoureuse* (влюбленная женщина), *esprit* (ум), *bonne société* (порядочное общество), *discretion* (скромность), *respect* (уважение).

В данном перечне есть слова, повторяющиеся в трех романах: любовь, добродетель, счастье. Это базовые понятия христианской этики, определяющие смысл и цель человеческой жизни. В романских афоризмах Кребийона они постоянно оказываются в позиции субъекта, и это означает, что в эпоху рококо постулаты христианской морали были поставлены под сомнение.

В позиции предиката в романах наиболее часто выступают следующие понятия: в «**Шумовке**»: *tentation* (искушение), *félicité* (блаженство), *aveux* (признания), *faiblesse* (слабость), *charmes* (прелести), *vertu* (добродетель), *désir* (желание), *affection* (привязанность), *aventures* (приключения), *passion* (страсть), *sentiments* (чувства), *malheur* (несчастье), *amant* (возлюбленный), *préjugés* (предвзвешивания), *amoureux* (воздыхатель); в «**Заблуждениях сердца и ума**»: *expérience* (опыт), *causerie* (беседа), *aveu* (признание), *triomphe* (победа), *amoureux* (воздыхатель), *ruse* (уловка), *médiancé* (злословие), *ennui* (скука), *défauts* (недостатки), *faiblesses* (слабости), *brigue* (домогательство), *sentiment* (чувство), *malheur* (несчастье), *vices* (пороки), *amour-propre* (самолюбие), *bon ton* (хорошие манеры), *plaisir* (удовольствие); в «**Софе**»: *apparence* (видимость), *tentation* (соблазн), *plaisir* (удовольствие), *vice* (порок), *défaut* (недостаток), *passion* (увлечение), *feinte* (притворство), *vertu* (добродетельность), *sensualité* (чувственность), *égarement* (заблуждение), *bonne société* (порядочное общество), *vérité* (истина), *désir* (желание). Анализ предиката романских афоризмов выявляет желание Кребийона разобраться, во-первых, в многообразных проявлениях любви, во-вторых, в возможности достижения счастья и добродетели.

В. С. Библер писал, что мораль в XVIII в. «открывается <...> в субъективном и неуловимом мире случайного индивида», что делает ее «самой удобной точкой коловращения для суждений вкуса. Эта мораль легко срыгается в игру, в двусмысленность, быстро переключается из мира объектов во внутренний, субъективный мир человека» [7, с. 166]. Анализ субъекта и предиката в романских афоризмах Кребийона подтверждает эту мысль.

Наряду с предикатом важным источником подтекстовой информации является типология афоризмов. В романах Кребийона представлены афоризмы-сентенции, афоризмы-максимы, афоризмы-дефиниции, афоризмы-парадоксы, среди которых преобладают афоризмы-сентенции. Слово «сентенция» обозначает нравоучительное изречение и изначально употреблялось в значении «судебный приговор» [8, с. 99]. Преобладание афоризмов-сентенций свидетельствует о стремлении Кребийона не только зафиксировать изменившиеся отношения в обществе, постичь загадки поведения современников, но и дать им моральную оценку.

Автор вкладывает афоризмы-сентенции в уста разных персонажей, и часто эти высказывания противоречат друг другу. Например, слова госпожи де Монжен: «Общество каждый день прощает самые немислимые экстравагантности; чем мы сумасбродней, тем снисходительней к нам свет»

[3, с. 181] вызывают протест у Версака: «Общество не ко всем одинаково снисходительно. Есть такие заблуждения, которые оно карает без всякой пощады» [3, с. 181]. Наличие в романе противоречивых высказываний можно интерпретировать как столкновение в авторском сознании различных мнений по проблемам морали и человеческого поведения. Противоречивые высказывания характеризуют автора как носителя обыденного сознания, которому свойственна невосприимчивость к противоречиям. С точки зрения социальной психологии, такая невосприимчивость является адаптивным механизмом в ситуации смены ценностных ориентиров: в сознании человека создается «точка выбора», в которой еще неизвестна окончательная истина и любой вариант представляется возможным, но при этом сами варианты имеют очень четкую форму и снимают тревожную неопределенность» [9, с. 82], характерную для эпохи перемен; благодаря такому адаптивному механизму исчезает необходимость однозначного определения позиции.

Совмещение в рамках одного контекста противоречащих друг другу дистантных афоризмов, с одной стороны, выявляет ситуацию нравственной неопределенности в сознании персонажей и объясняет логику их поступков, с другой стороны, характеризует автора как человека эпохи рококо, поставившей под сомнение истины христианской морали. Об этом свидетельствуют и афоризмы-парадоксы, которые в романах Кребийона всегда противостоят общепринятым представлениям об отношениях людей. Парадокс содержит противоречие между членами высказывания и основан на смене точек зрения и поэтому выявляет не проблемы бытия, а проблему наблюдателя, который находится в непрерывном противоречии с собой и с миром. Парадокс, по мнению В. Шмида [10, с. 9], требует разгадки и одновременно противится ей, он является непрекращающимся движением мысли, что делает его, наряду с афоризмом, принадлежностью скептического мироотношения, характерного для кризисной эпохи.

Логика парадокса, которая определяет каждый афоризм и их контрастное соположение в контексте эпизода или романа в целом, приводит к разрушению читательских ожиданий, последующая сентенция опровергает предыдущую, а не продолжает и не развивает ее. Это означает, что афоризм как форма бытового философствования в романе Кребийона расширяет официальную версию социального мироустройства, зафиксированную в системе моральных норм и правил поведения в обществе.

Проявляясь в переходные эпохи развития человечества, скептицизм выполняет функцию критического осмысления предшествующей культуры и полемического поиска оснований культуры новой эпохи. Афоризмы играют в этом поиске определяющую роль: вступая в романном контексте в дистантные (диалогические) отношения, противоречащие друг другу или развивающие друг друга, афоризмы очерчивают путь к целостному по-

стижению жизни во всей ее многосложности; в своей нераздельности и неслиянности они представляют эту сложность человеческих мнений и позиций. Продуктивный парадокс заключается в том, что, хотя все абсолютные истины в эпоху рококо оказались проблематизированными, стремление к обретению такой всеобъемлющей истины заложено в природе человеческого познания, даже если познающим оказывается скептик. Именно в романном пространстве афоризмы реализуют свой «оцельнивающий» потенциал (формула О. Н. Кулишкиной [11, с. 49–67]): они отражают хаос явлений и многообразие мнений об этих явлениях и в то же время своей совокупностью дают представление об идеологических и нравственных процессах, характеризующих общественное сознание эпохи.

Список литературы

1. Шпет, Г. Г. Скептик и его душа (Этюд по философской интерпретации) / Г. Г. Шпет // *Philosophia Natalis. Избранные психолого-педагогические труды* / Г. Г. Шпет. – М., 2006. – С. 366–416.
2. Кребийон-сын. Шумовка, или Танзай и Неадарне. Японская история. Софа. Нравоучительная сказка / Кребийон-сын ; изд. подг. Э. Бабаева, Н. О. Веденева, А. Д. Михайлов. – М. : Наука, 2006. – С. 7–146. – (Литературные памятники).
3. Кребийон-сын. Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура / Кребийон-сын. – М. : Наука, 1974. – С. 7–259.
4. Михайлов, А. Д. Два романа Кребийона-сына – ориентальные забавы рококо, или Раздумия о природе любви / А. Д. Михайлов : вступ. ст. // Шумовка, или Танзай и Неадарне. Софа / Кребийон-сын. – М. : Наука, 2006. – С. 305–329.
5. Кребийон-сын. Шумовка, или Танзай и Неадарне. Софа.
6. Косиков, Г. К. Идеология. Коннотация. Текст / Г. К. Косиков : вступ. ст. // Барт Р. S/Z ; пер. с фр.; под ред. Г. К. Косикова. – 2-е изд., испр. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – С. 8–29.
7. Библер, В. С. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант / В. С. Библер // *Западноевропейская художественная культура XVIII века* : сб. ст. / АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР ; отв. ред. В. Н. Прокофьев. – М. : Наука, 1980. – С. 151–248.
8. Федоренко, Н. Н. Афористика / Н. Н. Федоренко, Л. И. Сокольская. – М. : Наука, 1990. – 419 с.
9. Улыбина, Е.В. Обыденное сознание : структура и функции / Е. В. Улыбина. – Ставрополь : Изд-во СГУ, 1998. – 209 с.
10. Шмид, В. Заметки о парадоксе / В. Шмид // *Парадоксы русской литературы* : сб. ст. / под ред. В. Марковича и В. Шмида. – СПб. : ИНАПРЕСС, 2001. – С. 9–16.
11. Кулишкина, О. Н. Лев Шестов: афоризм как форма «творчества из ничего» / О. Н. Кулишкина // *Рус. лит.* – 2003. – № 1. – С. 49–67.

Crébillon's novel aphoristics has been examined in the article. On the analysis of the material of the novels by Crébillon «L'Écumoire, ou Tanzaï et Néadarné», «Les Egarements du cœur et de l'esprit», «Le Sopha» it has been shown that the novel aphorisms represented in the narrator's and characters's statements reflect the common sense of the everyday morals which help solve the contradictions of the awareness generated by the transient epoch.

Keywords: aphorism, novel, rococo, Crébillon-fils, daily routine, transient epoch.

**ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ И ВОСПРИЯТИЯ ВРЕМЕНИ
В МОТИВЕ РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК НА RENDEZ-VOUS**

В статье ставится и решается проблема времени в структуре мотива *русский человек на rendez-vous*. На материале малой прозы XIX – первой трети XX вв. исследуются особенности проявления и восприятия времени героями самого *длинного* мотива русской словесности.

Ключевые слова: мотив, мотив русский человек на rendez-vous, время, экзистенциализм.

Как известно, мотив *русский человек на rendez-vous* – это один из национально определяющих феноменов русского словесно-культурного процесса. Этот мотив, начиная с первой половины XIX ст. и до сегодняшнего дня, осмысливается в качестве центрального, «длинного, долгоиграющего сюжета нашей словесности», который является одним из кодов «генетической», «творческой памяти» русской словесности и который «не строится, а рождается» [1, с. 27]. В основе мотива *русский человек на rendez-vous*, как тоже хорошо известно, лежит онегински-тургеневская ситуация, описанная ещё Л. Пумпянским в статьях 1920-х гг. о прозе И. Тургенева и затем исследованная рядом советских и российских литературоведов [2–5].

В статье 1929 г. «Тургенев – новеллист» Л. Пумпянский отмечает: «Интересно, с какой настойчивостью повторяется Тургеневым в ряде повестей любимая (и по составу и по оркеструющей роли) его мысль: картина жизни, которую строит молодость, произвольна; только старость видит жизнь как она есть, во всей её пустоте и ужасе» [2, с. 432]. Л. Пумпянский несколько раз акцентирует внимание на онегинском истоке этого своеобразного смыслового, этического и психологического повтора в тургеневской прозе: «Онегинское происхождение этой трехчастной концепции героя очевидно»; «Таким образом, в стержне своём тургеневская новелла построена на типичной для всей дворянской литературы “онегинской” схеме...» [2, с. 436]. Ведущим, точнее определяющим, в этой онегинско-тургеневской линии для Л. Пумпянского является момент прожитой жизни и старость, «... когда вместо высказываний о разрушенной либо неудавшейся жизни является горький образ этого разрушения в лице самого героя повести, старость которого стала живым памятником катастрофы, постигшей его молодость» [2, с. 436]. И даже жестче: определяя сущностное различие между пушкинской и тургеневской трактовками «элегии неудавшегося счастья», Л. Пумпянский пишет о её «явно биологической окрашенности» у И. Тургенева. Важно понять, что «... старость Онегина нам остаётся неизвестна, между тем как старость (венчающая своим бесплодием бесплодно-неосуществленную жизнь) есть неизбежная принадлежность тургеневской элегии» [2, с. 437]. Так Л. Пумпянский почти 100 лет назад не

только в целом и чётко обозначил истоки, сущность и структурные особенности мотива *русский человек на rendez-vous*, но один из его концептуальных моментов, который до сих пор остаётся не исследованным в русистике. Он касается проблемы времени как основы и составляющего, пожалуй, самого *длинного* (Бочаров) мотива русской литературы. Без осмысления проблемы времени этот мотив не может быть понят как уникальное явление русского национального словесно-культурного процесса, несводимое к вопросам общественного мироустройства и/или любовной коллизии, что и преобладает во взглядах критики и подходах литературоведения на протяжении более чем 150-летней истории *русского человека на rendez-vous*.

С полной уверенностью можно говорить о том, что мотив *русский человек на rendez-vous* – это мотив, в котором одним из субстанциальных оснований изначально и неустранимо есть время и то, почему и как оно поступает с героями. Другими словами, это мотив о том, какова и чем обусловлена роль времени в трагедии неудавшегося счастья и несостоявшейся жизни; каковы, чем определяются взаимоотношения времени с героями, которые переживают и отвечают всей полнотой своей жизни за единственное подлинное событие в ней – *rendez-vous*. *Русский человек на rendez-vous* – это мотив о том, как время проявляет и сущность героев, и сущность мира, который постепенно выстраивается чередой непоправимых и необратимых поступков, совершаемых ими на *rendez-vous*. Вл. Соловьёв характеризовал время «как основное условие всякого конечного существования (следовательно, и нашего внутреннего и внешнего опыта и нашего дискурсивного мышления)...» [6, с. 42]. Герои мотива после решающего свидания постоянно мыслят и живут временем, давшим им и бесполезный опыт переживания несбывшейся полноты жизни, и бессмысленный опыт осознания утраченных, нереализованных надежд, и значимый опыт свободы воли, свободы совершенного выбора. В этом смысле время в мотиве оказывается противопоставленным любви как «влечению одушевленного существа к другому для соединения с ним и взаимного восполнения жизни. <...> любовь есть <...> стремление конечного существа к совершенной полноте бытия и вытекающее отсюда “творчество в красоте”» [6, с. 248, 250]. Время, как условие конечного существования и основа объективного существования мира, противостоит любви, как чувству, изначально устремлённому к преодолению любой конечности и завершенности. Неразрывная, изначальная внутренняя взаимосвязь времени, человеческой жизни и любви, как нечто ограниченного в своём существовании, конечного, дискурсивного, с одной стороны, и того, что стремится к созиданию и бессмертию, с другой, является одной из определяющих особенностей мотива *русский человек на rendez-vous*. Время – это необходимая мотивная составляющая, которая определяет национальные особенности восприятия, переживания необратимого движения жизни героями, прошедшими через опыт одновременно реализованного права на свободу

выбора и трагической утраты любви, невозможности обрести своё я. В этом плане время взаимосвязано с морально-нравственными, феноменологическими и экзистенциальными проблемами. Однако до сих пор время не было рассмотрено в литературоведении в качестве самостоятельного, необходимого составляющего этого мотива.

Как правило, исследователи, занимающиеся мотивом *русский человек на rendez-vous*, говорят о времени в связи, во-первых, с необратимым течением жизни героев, во-вторых, с Судьбой, которая уже на исходе жизни показывает опрометчивость, нравственное малодушие и «слепоту» героев в молодости; в-третьих, с историческими ситуациями, социально-политическими процессами и культурно-общественными настроениями, господствовавшими у русской интеллигенции. Время оказывается не самостоятельным, самоценным, константным мотивным элементом, а вспомогательным звеном, которое существует как само собой разумеющаяся составляющая человеческой и общественной жизни и характеризуется как естественный фон. Такая чрезмерно обобщенная, типизированная философскими, литературными и житейскими взглядами трактовка времени в мотиве обедняет его понимание и не дает целостного представления о том, почему этот мотив стал одним из лейтмотивов и символов русской словесности и культуры. В связи с этим в статье планируется рассмотреть несколько взаимосвязанных проблем. Главный акцент предполагается сделать, во-первых, на том, как в основном или *долгоиграющем* (Бочаров) мотиве русской словесности осмысляется время, с какими этическими и эстетическими понятиями и почему оно взаимосвязано. Во-вторых, выяснить, как проявляется и воспринимается время героями. В-третьих, показать, почему само время по-разному относится к героям. В-четвёртых, обозначить, как и в связи с какими факторами, причинами изменяется проявление времени в различных произведениях малой русской словесности XIX – начала XX ст., объединенных мотивом *русский человек на rendez-vous*.

Если обратиться к минимальной константной обобщенной форме, определяющей, по мнению И. Силантьева, сюжетные события [8, с. 130] мотива *русский человек на rendez-vous*, то можно без особого труда заметить следующее. Несмотря на важность любовной коллизии и её зачастую неоправданно сильную взаимосвязь, особенно с позиции критики и некоторых направлений советского литературоведения, с общественными проблемами, предрассудками повседневности, они являются необходимыми, но недостаточными мотивными составляющими. Собственно время, если не единственный, то определяющий фактор, позволяющий героям постепенно ощутить и осмыслить трагедию любви, свободы выбора и несбывшейся полноты жизни. Время оказывается тем необходимым специфическим организующим началом, сюжетным событием, без учёта которого действие и герои мотива *русский человек на rendez-vous* вполне могут

быть отождествлены с героями обычного для художественной литературы любовного и социального конфликтов, какие можно наблюдать уже в «Бедной Лизе» Н. Карамзина. Время в мотиве *русский человек на rendez-vous* – это константная составляющая. Она проявляет сущность и подлинность, во-первых, трагедии несбывшейся полноты жизни; во-вторых, коллизий свободной воли и свободного выбора, осуществлённого в ряде поступков героев; в-третьих, невозможность обмануть Судьбу, которая в ситуации свидания даёт человеку единственный и неповторимый момент ощущения своего истинного счастья и я; в-четвёртых, памяти, актуализируемой событием свидания как единственной возможностью для героев прикоснуться к своим истинным чувствам, желаниям, мечтам и страхам. Говорить о природе, сущности, структуре, развитии, трансформациях мотива *русский человек на rendez-vous* без учёта времени крайне затруднительно. Это в полной мере относится и к истоку – роману «Евгений Онегин» А. Пушкина, и к поздним, эпохи Серебряного века, модификациям этого мотива.

Итак, одной из постоянных, берущих истоки и в художественных произведениях классической литературы, и в критике, является следующая характеристика времени. Оно, как однонаправленное, непрерывное и необратимое движение событий, постепенно открывает для героев мотива сущность, ценности и того мира, который они выстроили своим выбором, совершенным на свидании, и того мира, существование которого не зависит от их желаний, мечтаний, поступков и возможностей. Неслучайно, и начало и конец тургеневской «Аси» – это философско-дидактические рассуждения о времени с позиции опыта, пришедшего к человеку с опытом прожитой жизни. С одной стороны, они выглядят по-житейски банально и оформлены в обыденной риторически-стилистической манере, служат стержнем для назидательного и выполненного по всем канонам классического красноречия рассказа г-на N. Повествование начинается словами постаревшего г-на N: «Я был здоров, молод, весел, деньги у меня не переводились, заботы еще не успели завестись – я жил без оглядки, делал, что хотел, процветал, одним словом. Мне тогда и в голову не приходило, что человек не растение и процветать ему долго нельзя. Молодость ест пряники золоченые, да и думает, что это-то и есть хлеб насущный; а придет время – и хлеба напрочишься» [9, с. 4]. Здесь «биологическая окрашенность», как писал Л. Пумпянский, восприятия времени и жизни наиболее очевидна и наиболее же прямолинейно сформулирована. Последние строки повести – знаменитый пассаж о соотношении жизни человека и жизни засушенного цветка: «И я сам – что случилось со мною? Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений? Так лёгкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека – переживает самого человека» [9, с. 29]. Начало и конец повести построены по закону кольцевой композиции, когда, казалось бы, удачная и точная аналогия, проводимая между жизнью человека и жизнью растения,

оказывается иллюзорной и ошибочной: конечность и временность человеческой жизни противостоит бесконечности и силе жизни живой природы. На эти последние строки рассказа г-на N обратил внимание В. Тюпа в связи с элегическим началом в русской литературе: «В тургеневском элегизме “я” не растворимо в этой “божеско-всемирной” стихии жизни. Здесь этому своего рода ”осадку” человеческой субъективности на гранях природного бытия в качестве достойной позиции остается лишь квазитрагическая позиция самоотречения. <...> Уединенное сознание тургеневского героя перестает быть романтической апологией собственного “я”, не переставая быть уединенным сознанием, воспринимающим свою уединенность как покинутость» [10, с. 57, 58].

Однако в нашем случае интересен не столько момент развития элегичности, сколько момент проявления и осуществления времени в жизни человека, который остро переживает свою покинутость. Эта покинутость соотносится им не только с потерей любимой женщины, но и с невозможностью преодолеть время подобно миру растений, цветов. В связи с этим, с другой стороны, такое сопоставление конечности, временности человека и бесконечности жизни цветка, который в форме остановленной жизни стал символом бесконечности и любви, – это предельное и постоянное ощущение, осознание героем необратимости и непрерывности движения времени. Это тот лично значимый и поистине трагический опыт мудрости, который Судьба даровала героям в обмен на утраченное счастье любви и дома. Опыт времени – это умение принять и осознать свою добровольно выбранную покинутость. Подобно тургеневскому г-ну N чеховский художник из «Дома с мезонином» и герой бунинской «Руси» будут наиболее остро чувствовать свою покинутость и движение времени через припоминание своих ощущений, связанных с миром природы. Звук шагов в поле ночью, «...я, влюбленный, возвращался домой и потирал руки от холода» [11, с. 311]; «Уже далеко, далеко остался тот печальный полустанок. И уж целых двадцать лет тому назад было все это – перелески, сороки, болота, кувшинки, ужи, журавли... Да, ведь были еще журавли – как же он забыл о них!» [12, т.5, с. 290] – это то, что вспоминают чеховский и бунинский герои, когда прикасаются к истории несбывшейся полноты жизни. Если тургеневские герои рефлектируют, осмысливая процесс движения времени в его взаимосвязи с угасанием собственной жизни, то герои литературы рубежа XIX – XX вв. всё больше ощущают время человеческой жизни в его своеобразном сопоставлении с жизнью природы. Они возрождают предельно чувственные воспоминания о тех явлениях природного мира, цветах, птицах, которые оказываются, как засушенный цветок в «Асе», символами несбывшегося счастья. Время человека растворяется во времени природы, обостряя чувство покинутости. Такое осмысление времени не является для героев мотива тривиальным. Наоборот, оно оборачивается для них подлинной трагедией свободной воли и выбора, которую мож-

но постичь лишь с течением времени. Герои приходят к этой трагической мудрости в процессе неизбежного и острого, предельно масштабированного переживания того, что для других людей представляется и воспринимается как естественное и повседневное. В этом проявляется специфика роли и осуществления времени в мотиве *русский человек на rendez-vous*.

Так, г-н N в «Асе» даёт точное и экзистенциальное обоснование восприятия времени постаревшим человеком: «Я был тогда молод – и будущее, это короткое, быстрое будущее, казалось мне беспредельным. Разве не может повториться то, что было, думал я, и еще лучше, еще прекраснее?..» [8, с. 28]. Неповторимость событий, чувств, встреч и ситуаций, движение времени через них к новому уникальному и счастливому опыту – это ловушка соблазна для героев мотива, которую им не удаётся ни ощутить, ни избежать. Время представляется всегда ускользающим, всегда приближающимся будущим, но никогда истинно проживаемым настоящим. Хотя герои и переживают любовь и свидание в настоящем времени, но не воспринимают его таковым. Оно – всего лишь естественное и потому незамечаемое состояние их мира, создаваемое обычными событиями, к которым относится и встреча с героиней, свидание.

Это настоящее может быть наполнено какими угодно отношениями героев, начиная от классического нравоучения на свидании, страха перед будущим, мнением света или родственниками («Евгений «Онегин» А. Пушкина, «Ася», «Вешние воды», «Рудин», «Дворянское гнездо» И. Тургенева, «Дом с мезонином» А. Чехова, «Ида» И. Бунина), лёгкой, эстетически изящной и безответственной игрой («Шуточка» А. Чехова), пустыми и бездейственными рассуждениями о всеобщем благе («Невеста» А. Чехова) и заканчивая сбывшейся любовной страстью («Путешествие в страну эфира» Н. Гумилёва, «Крик в ночи» К. Бальмонта, «Бритва в киселе», «Хвост женщины» А. Аверченко, «Солнечный удар» «Руся», «Галя Ганская» И. Бунина). Но оно не воспринимается героями как подлинно настоящее, неповторимое и приводящее будущее. Это ловушка времени, которая поймает всех героев мотива и станет одной из константных мотивных составляющих. Она может проявляться как неизбежность и внезапность старости, которая соотносится с прошлым, прошедшим, или как смерть героя, которая прерывает течение жизни («Рудин» И. Тургенева, «Крика в ночи» К. Бальмонта, «Принцесса Зара» Н. Гумилёва). Только трагический в своей ненужности и бесполезности опыт прожитой жизни показывает героям, что «у счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее – и то не день, а мгновение» [8, с. 28].

Личностно осмысляемое и принимаемое настоящее оказывается единственно возможным ценностным способом существования единства подлинного я и счастья любви. Но бесполезное (в смысле лишенное возможности быть исправленным) понимание этого приходит к героям толь-

ко в одинокой старости или перед смертью. Время тогда оказывается предметом не только пристальной рефлексии, но и почти чувственно переживаемой идеей конечности жизни. Как в молодости герои переживают страсти и страхи любви, которые во многом мешают им воплотить целостность жизни, приняв свидание как подлинное любовное свидание, так после свидания и утраты надежд на полноту жизни они переживают движение времени, боясь, что и оно прошло мимо них. Герои мотива ищут ускользающее настоящее и те моменты, события, когда оно становится *уже* прошлым или *уже* будущим. Санин из «Вешних вод» «медленно, вяло и злобно» размышляет о «суете, ненужности, о пошлой фальши всего человеческого. Все возрасты постепенно проходили перед его мысленным взором <...> – и ни один не находил пощады перед ним. Везде всё то же вечное переливание из пустого в порожнее...» [8, с. 66]. Неслучайно, И. Тургенев делает конец «Вешних вод» открытым, оставляя своего героя перед обнаружившейся возможностью обрести подлинное настоящее, в котором может исполниться желание Джемы: «... прежде всего успокоения и душевной тишины» [8, с. 145], и которое не зависит от материального положения героев. Примечательно, что тургеневские г-н N и Санин успевают в течение жизни не прожить, а и нажать значительное состояние, что характеризует их как людей деятельных, практичных, живущих настоящим днём. Чеховские и бунинские герои, дожившие до старости, тоже оказываются социально состоявшимися людьми, но при этом обострённо, болезненно ощущающими движение времени, находящимися в промежутке времён, в своеобразном ожидании *беспредельного будущего*, как его охарактеризовал г-н N в «Асе». Художник из «Дома с мезонином» очень чётко определяет сущность такого состояния: «А еще реже, в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно, и мало-помалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся...» [10, с. 311]. И если Санин, который никогда не забывал Джемму, получает от времени право на возможность встретиться с нею, то герой «Дома с мезонином» – только право на вопрос: «Мисюсь, где ты?» [10, с. 311]. Подлинное настоящее – это возможность снова совершить выбор, и если не исправить прошлое, то принять его и себя, отягощенного опытом времени. В этом смысле в «Гале Ганской» И. Бунина рассуждение тургеневского героя из «Аси» о роли подлинного настоящего будет своеобразно подытожено. Герой бунинского рассказа, подобно г-ну N, пренебрегает настоящим ради будущего, которое себе представил и которое никогда не реализуется: «Я хотел кинуться за ней, но удержался: нет, пусть придет в себя, вечером отправлюсь в Отраду, скажу, что не хочу огорчать ее, в Италию не еду, и мы помиримся» [11, т. 5, с. 358]. И если в старости г-н N сосредотачивает внимание на взаимосвязи времени, счастья и любви, то бунинский герой с такой же временной дистанции делает более жесткий и нравственно однозначный вывод, в котором, однако, пытается снова вести себя как русский человек на rendez-vous – избегая

полной, личностной ответственности: «...Галя есть, кажется, самое прекрасное мое воспоминание и мой самый тяжкий грех, хотя, видит бог, все-таки невольный» [11, т. 5, с. 353].

Такое апостериорное и жесткое осознание роли времени в трагедии несбывшейся полноты жизни – это константная составляющая мотива *русский человек на rendez-vous*. Это мотив о страхе и неприятии настоящего, о стремлении укрыться от него во всегда наступающем и возможном будущем, о неожиданно пришедшем прошлом, которое оказывается единственным возможной формой и способом жизни героев. Мотив *русский человек на rendez-vous* – это мотив о взаимоотношениях и взаимном непонимании, неприятии человека и Времени, которое только и может в себе осуществить вечность чувств. И хотя Л. Пумпянский справедливо указал на то, что старость Онегина нам осталась неизвестной в отличие от героев И. Тургенева, тем не менее, уже в пушкинском романе время, как движение от молодости к старости, как обретение трагического опыта в замен полноты жизни и в обмен на свободу воли и выбора, играет определяющую роль для формирования мотива. Оно дано в пушкинском произведении элегантно-небрежно, без явно трагического и непосредственно показанного настроения, как будет у И. Тургенева, но в его преддверии и со знанием о нём:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел её романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим [12, т. 2, с. 162].

Время в мотиве *русский человек на rendez-vous*, как остро и постоянно ощущаемый естественный процесс, реализующий, казалось бы, причинно-следственные связи и отношения событий, людей, – это то, что позволяет героям испытать прикосновение Судьбы. Время по-разному относится к героям, то позволяя им ненадолго забывать прошлое, *как бы ускользая от совершенного выбора* («Дом с мезонином», «Шуточка», «Невеста» А. Чехова, «Руся» И. Бунина), то не давая возможности укрыться в беспамятстве, забвении произошедшего («Ася», «Вешние воды», «Дворянское гнездо» И. Тургенева, «Галя Ганская» И Бунина). Но в любом случае время максимально актуализирует момент свидания, вырывая его из привычного, необратимого и не знающего остановки движения, развития событий. Как правило, о любовной истории и свидании рассказывают или их вспоминают с определённой временной дистанции, которая может быть длиною в несколько лет или же прожитую жизнь, как в произведениях А. Пушкина, М. Лермонтова, И. Тургенева, или же в несколько дней, как в «Путешественниках в страну эфира» Н. Гумилёва или даже часов, как в «Солнечном ударе» И. Бунина. Но в любом случае время в мотиве, как особенное повторение-возвращение к одному событию, – это проявление

Бытия в жизни героев. В этом плане особенности осуществления и роли времени в *долгоиграющем* (Бочаров) мотиве русского словесно-культурного процесса оказываются близки идеям немецкого философа М. Хайдеггера, высказанным в докладе «Время и бытие» (1962, 1968): «Поскольку бытие и время имеют место только в событии, этому последнему принадлежит та особенность, что им человек как тот, кто внимает бытию, выстайвая в собственном времени, вынесен в свое собственное существо. Так сбывающийся, человек принадлежит событию» [13, с. 405]. Здесь важна и связь в целом мотива *русский человек на rendez-vous* с традициями немецкой философской мысли [см. 14], и момент взаимосвязи сбывающегося человека и события.

Экзистенциальное по своей сущности обретение человеком себя и полноты жизни в момент встречи времени и бытия, которая «имеет место только в событии» [13, с. 405], – это трагическая и всегда безуспешная попытка героев преодолеть антагонизм между морально-нравственными понятиями «надо», «следует» и «хочу». Неслучайно, что все герои мотива *русский человек на rendez-vous* апеллируют к должному, подобающему, существующему в устоявшихся морально-этических представлениях. Начиная с хрестоматийно известного поучения Онегина, страха тургеневских героев перед светским мнением, общественным долгом, обязанностью мужчины, мужа и заканчивая рассказом А. Аверченко «Бритва в киселе» и рядом бунинских рассказов, момент признания и утверждения ценности «хочу» перед «надо», «следует», «должно» является константным. Противостояние «надо» и «хочу» в мотиве *русский человек на rendez-vous* носит не общественный, социально-исторический, социально-культурный характер, а экзистенциально-онтологический. В литературе Серебряного века это разовьётся в логику каприза, соблазна, когда ведущим окажется понятие «хочу» и его право на ситуацию свидания. Отзвук этой экзистенциальной коллизии между «должно» и «хочу», которая может разрешиться только в ситуации свидания, но всегда заканчивается победой «надо», в прозе начала XX ст. приобретает пародийные свойства. Например, полоумная мать героини «Руси» И. Бунина в фарсовых выражениях в ситуации пародии на трагедию, кричит ей о выборе между любовью и долгом перед семьей. Герои сатирических рассказов «Бритвы в киселе» и «Хвоста женщины» А. Аверченко переживают в гротескном виде все страхи, надежды и перипетии, известные героям мотива *русский человек на rendez-vous*, и снова останутся с шаржированным и экзистенциально определённым выбором «надо».

Необходимо акцентировать, что это не тривиальный выбор между долгом и страстью, между мнением света и своим желанием, между социальным и личным, между общепринятым и личным. Это экзистенциальный выбор того, что М. Хайдеггер назвал *своим временем*. Только оно и наполняет событие бытийной сущностью. Своё время – это то, что проти-

востоит объективности, однонаправленности времени как фундаментальному свойству физического и социального мира. Но своё время – это и не субъективно созданное, иллюзорное время, и не время, образованное болезненным воображением. Своё время – это особенное проявление времени, которое позволило героям, если и не обрести себя после события свидания, то ощутить и впоследствии осмыслить подлинные ценности своего существования. Своё время – это событие свидания, которое действительно было, его нельзя, невозможно отменить как сбывшийся и пережитый факт, и которое возможно «перепереживать» (Грюбель) бесконечно много раз. В событии свидания, которое всегда существует для героев мотива в *Теперешнем* (Хайдеггер) времени, для которого незначима объективная и нерасторжимая взаимосвязь прошлого-настоящего-будущего, происходит приход героев к себе. Точнее даже так: в постоянно переживаемом событии свидания герои «... не оставляют себя, но хранят свою собственность» [13, с. 405], т. е. постоянно «... раскрывают своё собственное существо...» [13, с. 394]. Всегда *теперешнее* (Хайдеггер) время свидания – это не столько привычное изъятие единственного подлинного в жизни героев события из потока прошлого-настоящего-будущего и возможность его субъективного переживания. Всегда *теперешнее* (Хайдеггер) время свидания – это постоянное существование героев в единстве времени и бытия. Только это единство и даёт им возможность не утратить своё место в мире, которое было обретено в ситуации свидания и которое «... только и даёт своё место всему...» [13, с. 396]. Оторванность от этого всегда *теперешнего* (Хайдеггер) времени события свидания, забвение его или же включённость в естественное течение времени от прошлого к будущему для героев мотива *русский человек на rendez-vous* принципиально невозможны. Неслучайно, последний абзац тургеневской «Аси» – это рефлексия единства времени и бытия, проявленных и существующих в единственно ценном для героя событии свидания. Это абзац – фактически предвосхищение идей М. Хайдеггера, которые почти за век до его доклада оказались запечатленными и в отдельном художественном произведении, и в самом *длинном* (Бочаров) мотиве русского словесно-культурного процесса: «Впрочем, я должен сознаться, что я не слишком долго грустил о ней; я даже нашел, что судьба хорошо распорядилась, не соединив меня с Асей; я утешался мыслию, что я, вероятно, не был бы счастлив с такой женой. <...> Я знавал других женщин, – но чувство, возбужденное во мне Асей, то жгучее, нежное, глубокое чувство, уже не повторилось. Осужденный на одиночество бессемейного бобыля, доживаю я скучные годы, но я храню, как святыню, ее записочки и высохший цветок гераниума» [8, с. 29]. В этом плане примечательно, что и последние строки «Дома с мезонином», «Руси», начало «Гали Ганской» – это предельно чувственное переживание, ощущение героями события свидания как того, что изъято из привычного движения времени и что существует только в *теперешнем* (Хайдег-

гер) состоянии: «Только я всегда вспоминаю как-то нераздельно парижские весны и одесские, они у меня чередовались... <...> Помнишь Галю Ганскую? <...> Я сейчас, заговорив о тогдашнем Париже, думал как раз и о ней, и о той весне, когда она впервые зашла ко мне в мастерскую» [11, т. 5, с. 352].

Мотив *русский человек на rendez-vous* – это мотив о сложном пути человека к своей Судьбе, которая всегда сопряженная с тайной подлинной любви и возможностью её свободного, бесстрашного выбора. Однако этот путь в мотиве всегда и неизбежно оказывается проходимым во времени и осложнённым трагическим опытом неудавшейся, несостоявшейся полноты жизни. Герои мотива – это странники во времени, которые всё равно возвращаются к единственно подлинному событию – свиданию – и порождённым, открытым им чувствам. Ощущение неумолимости движения времени и вместе с тем того, что оно безжалостно застыло в одном событии, – это изначальная и ключевая составляющая мотива *русский человек на rendez-vous*. Время для героев мотива – это не только движение от молодости к старости или смерти, как, например, в случае с лермонтовским Печориным, тургеневским Рудиным или героем рассказа К. Бальмонта «Крик в ночи». Время для героев мотива – это еще и движение от абстрактных и/или стереотипных представлений о мире, заданных житейскими и жизненными условиями, обстоятельствами, причинами, к их практическому воплощению каждым моментом и поступком своей жизни, когда крайние точки «молодость» и «старость» оказываются в определённой мере условными понятиями. Время для героев мотива, проявляет себя не только в зависимости от естественных физических обстоятельств, но и от интенсивности переживания последствий совершенного выбора, воплощенного в ряде поступков. В этом плане у естественным образом постаревших героев «Аси», «Вешних вод», «Дворянского гнезда» И. Тургенева, художника из чеховского «Дома с мезонином», героев бунинской «Руси», «Гали Ганской» может быть больше возможностей жить и помнить, чем у Печорина, Рудина или героя бальмонтовского «Крика в ночи». Но это же и значит, что они и обречены на длительную муку: жить всегда *теперешним* (Хайдеггер) событием свидания.

Список литературы

1. Бочаров, С. Г. Генетическая память литературы / С. Г. Бочаров. – М. : РГГУ, 2012. – 341 с.
2. Пумпянский, Л. В. Классическая традиция : собрание трудов по истории русской литературы / Л. В. Пумпянский. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 864 с.
3. Лотман, Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие) [Электронный ресурс] / Л. М. Лотман. – Л. : Наука, 1974. – Режим доступа: <http://www.lotman.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=5848>.
4. Лотман, Ю. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Памяти Бориса Викторовича Томашевского [Электронный ресурс] / Л. Лотман. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm_Pusch/index.php.

5. Тamarченко, Н. Д. Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра) / Н. Д. Тamarченко. – М. : Intrada, 2007. – 256 с.
6. Соловьев, В. Философский словарь / В. Соловьев. – Ростов-на-Дону : Изд-во «Феникс», 1997. – 464 с.
7. Силантьев, И. В. Мотив / И. В. Силантьев // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / В. И. Силантьев. – М. : Изд-во Калугиной, Intrada, 2008. – С. 130–131.
8. Тургенев, И. С. Вешние воды : Повести. Стихотворения в прозе / И. С. Тургенев. – Киев : Рад. шк., 1988. – 207 с.
9. Тюпа, В. И. Литература и ментальность / В. И. Тюпа. – М. : Вест-Консалтинг, 2009. – 273 с.
10. Чехов, А. П. Повести и рассказы / А. П. Чехов. – Киев : Художественная литература, 1985. – 400 с.
11. Бунин, И. А. Собр. соч.: в 6 т. / И. А. Бунин. – М. : Художественная литература, 1988.
12. Пушкин, А. С. Избранные произведения : в 2 т. / А. С. Пушкин. – М. : Художественная литература, 1968.
13. Хайдеггер, М. Время и бытие // Время и бытие : Статьи и выступления: Хайдеггер М. ; пер. с нем. – М. : Республика, 1993. – С. 391–406.
14. Маркович, В. М. О «трагическом значении любви» в повестях И. Тургенева 1850-х гг. (Предварительные замечания) / В. М. Маркович // Поэтика русской литературы : к 70-летию проф. Ю. В. Манна : сб. ст. – М. : РГГУ, 2002. – С. 275–292.

The article raises and solves the problem of time in the structure of the motive *Russian person on a rendez-vous*. In short fiction material of XIX – early XX centuries are investigated features of display and perception of time heroes of the longest motif of Russian literature.

Keywords: motive, motive Russian person on a rendez-vous, time, existentialism.

УДК 821.161.3(092 3. Бядуля)

Р. К. Козловский (Гродно, Беларусь)

ІДЭЙНА-ТЭМАТЫЧНЫ АБСЯГ ПУБЛІЦЫСТЫКІ З. БЯДУЛІ Ў ПАСЛЯКАСТРЫЧНІЦКІ ПЕРЫЯД

Раскрываецца сутнасць спецыфіка ідейна-філасофскага зместу публіцыстыкі Змітрака Бядулі ў паслеоктябрьскі перыяд творчасці. Выявляюцца спецыфічныя рысы сусветнага погляду публіцыста, тэматычныя рысы аналітычнай прозы, афармляюцца канцэпты нацыянальна-этнічнага характара. Паказваецца тое традыцыйнае, што характэрна для твораў публіцыстыкі данага перыяду, а таксама тое новае, што прынес З. Бядуля ў беларускую літаратуру сваімі публіцыстычнымі артыкуламі, на аснове аналізу творчасці пісатэля.

Ключавыя словы: публіцыстыка, літаратурная крытыка, масовае свядомасць.

У паслякастрычніцкі перыяд 20–30-х гг. ХХ стагоддзя З. Бядуля (С. Плаўнік) актыўна ўключалася ў сферу будаўніцтва дзяржаўнай беларускай ідэі ў межах СССР, ён ужо ў значна меншай ступені пісьменнік

красы і харакства, хутчэй выразнік новых думак і сэнсаў, адпаведна запатрабаванням часу. Як і раней, творца застаецца асобай грамадска актыўнай. Яго публіцыстыка ў гэты час ахоплівае значны тэматычны абсяг: ад праблем у сферы літаратурнай творчасці да станаўлення беларускага нацыянальнага тэатральнага мастацтва і друку. Змітрок Бядуля бачыў падставовай, а не маргінальнай для эвалюцыі грамадства ва ўмовах развіцця новай БССР аўскай дзяржаўнасці менавіта ролю мастацкай літаратуры і тэатра.

Пільную ўвагу ў артыкулах З. Бядуля надае айчыннай мастацкай літаратуры, праблема яе эвалюцыі, якасці твораў, асобам пісьменнікаў. Публіцыст і крытык, ён спрабуе акрэсліць перспектыўныя накірункі развіцця мастацтва слова, вызначыць удалае і сказаць пра набалелае. Гэта артыкулы «На рубяжы (Штрыхі)», «К 15-гадоваму юбілею літаратурнай працы Цішка Гартнага (1908–1923)», «Думкі к часу (Аб нашай літаратуры і нашых літаратарах)», «Б'юцца ў адчыненыя дзверы», «Маладняк ва Усходняй Беларусі (Полацк – Магілёў)», «Да 15-годдзя літаратурнай творчасці Алеся Гурло», «Умовы працы нашых пісьменнікаў» і інш. Як зазначае даследчык М. Мушыньскі: «Пісьменнік тонка адчувае балявыя кропкі літаратурнага жыцця. Часта яго ацэнкі і вывады маюць суб'ектыўную афарбоўку, але гэта не зніжае іх вартасці» [2, с. 474].

У артыкуле «На рубяжы (Штрыхі)» Змітрок Бядуля дастаткова поўна падае карціну літаратурнага развіцця свайго часу на Беларусі. «У працягу якіх-каліч двух дзясяткаў гадоў нашага культурна-нацыянальнага адраджэння мы ў нашым маладым мастацтве павінны былі праходзіць тыя стадыі, якія ў іншых народнасцях праходзіліся многімі стагоддзямі» [1, с. 409]. Нацыянальнае адраджэнне аўтар пачынае адлічваць па часе не ад актыўнай дзейнасці В. Дуніна-Марцінкевіча (як было прынята тады), а з 1905 года, калі з'явіліся беларускамоўныя выданні, падняўся нацыянальны літаратурны рух. Ён вызначае два накірункі: бунтарска-рэвалюцыйны (прадстаўнікі Цішка Гартна, Цётка) і «спакойна-народніцкі» (прадстаўнікі Я. Колас, Я. Купала). У артыкуле ўказваецца на фальклорную аснову творчасці многіх пісьменнікаў і ў той жа час не абыходзяцца ўвагай матывы плачу і скаргі. На працягу двух дзесяцігоддзяў у галіне формы і стылю «чулася мешаніна формаў і вобразаў – ад народных прымітываў да мастацка-сучаснай віртуознасці» [1, с. 410]. Крытык гаворыць, што беларускія пісьменнікі за кароткі перыяд творчасці ў некалькі гадоў праходзілі «стадыі развіцця свайго народа» (маецца на ўвазе ад прастаты паэтыкі вуснай народнай творчасці да якаснай паэзіі і прозы паводле лепшых еўрапейскіх узораў). Кранае З. Бядуля і праблему змены пакаленняў літаратараў, з маладняка вызначае Міхася Чарота: «Новыя настроі, новыя формы, новыя вобразы, дынамічнасць сучаснасці чуецца ў яго творах» [1, с. 410]. На думку аўтара, беларуская літаратура ўсё ж «яшчэ знаходзіцца на рубяжы». Ён выступае супраць трафарэтнасці творчасці, супраць «простай фабрыкацыі» твораў, павярхоўнасці мастацкага вобразу, беднаты ідэйна-філасофскага зместу, калі ўсё зводзіцца толькі да вытрымкі рыфмы і рытма.

Увогуле З. Бядуля ў артыкуле кранае шырокі спектр праблематыкі: крытыкуе сучасных яму пісьменнікаў за лішняе ўжыванне дыялектызмаў сваёй ваколіцы ў творах, выступае супраць правінцыяналізмаў і жарганізмаў, ад чаго творы з-за малазразумеласці людзі чытаць не хочуць. Выступае таксама супраць беднасці формаў у мастацкай вершаванай творчасці, адмаўляе спрошчанасць, нават прымітыўнасць рыфмаў, не прымае павярхоўнасць вобразаў. Выказваецца за перайманне традыцый вуснай народнай творчасці ў літаратуры, бо сацыяльнаскіраваны ідэйна-філасофскі змест многіх фальклорных твораў адпавядае духу новай рэвалюцыйнай рэчаіснасці і кліча з няволі да святла. Падкрэсліваецца бунтарскі настрой казак і песень, якія распаўсюджваліся каля сотні гадоў таму «па нашых вёсках сялянскімі баечнікамі». «Вось у гэтай рэвалюцыйнасці і ёсць наша праўдзівая традыцыя... У гэтым кірунку мы смела можам сказаць, што наш новы сучасны шлях вытаптаны для нас лапцямі нашых дзядоў і прашчураў» [1, с. 416].

З турботай З. Бядуля гаворыць пра праблему адсутнасці пісьменніцкіх арганізацый, што не спрыяе ўзаемаабмену творчым вопытам, эвалюцыі паэтычнага майстэрства. У прыклад прыводзіць украінскія і расійскія літаратурныя гурткі, якія сотнямі ладзяць разнастайныя мерапрыемствы. «Таксама ў нас не выдаюцца перыядычна невялікія зборнікі новых твораў нашых пісьменнікаў. Выдаюцца толькі кнігі па адной у працягу двух-трох і болей гадоў» [1, с. 417]. І не хапае ў Беларусі прафесійных пісьменнікаў («маюць сваю літаратурную творчасць, можа, на якім дзясятым месцы сваёй працы» [1, с. 418]), бо мусяць працаваць, каб здабыць сродкі на жыццё.

Асобную ўвагу ў публіцыстыцы, як выдатнаму творцы, Змітрок Бядуля ўдзяляе свайму сябру Максіму Багдановічу. У артыкуле «Мае ўспаміны (Да вечара памяці М. Багдановіча)» ён апісвае некаторыя побытавыя дэталі жыцця паэта (яны жылі на адной кватэры паўгода), рысы характару, падкрэслівае яго сціпласць і працавітасць. Пасля службы ў земстве ў вольны час М. Багдановіч сядзеў у бібліятэцы, а дома па некалькі гадзін у суткі працаваў па начах пры керасінавай лямпе. «Галоўным чынам ён тады студыяваў тэхніку вершаў. Па гэтай галіне ён здабыў сабе шмат кніг як на расійскай, так і на іншых мовах. Ён меў спецыяльны тоўсты сшытак, які цалкам быў запоўнены матэматычнымі вылічэннямі і іерогліфамі – узорамі розных размераў верша» [1, с. 401]. Падкрэсліваецца еўрапейкасць паэта, якая праяўлялася, у прыватнасці, у веданні старажытных класічных моў і сучасных еўрапейскіх. З. Бядуля засяроджвае ўвагу на духоўна-інтэлектуальнай каштоўнасці літаратурнай спадчыны М. Багдановіча і не проста канстатуе факты, пералічвае дэталі, а нязмушана сцвярджае вобраз стаўпа духу, які праз пераадоленне цяжкасцей з-за хваробы ішоў па жыцці не спыняючыся. «І, сапраўды, ён быў ідэалістам-фанатыкам, чалавекам надзвычайна добрым і ўважлівым да людзей, хаця на першы выгляд ён здаваўся суровым і замкнутым» [1, с. 402].

Нездарма публіцыстыку называюць чалавеказнаўствам, бо яна з дапамогай лагічна-абстрактнага і канкрэтна-вобразнага мыслення здольна даследаваць асобу, яе месца ў соцыюме, ролю, абагульняць у адзін цэльны вобраз побытавую дэталю жыцця з рысай характару, падкрэсліваючы еднасць асабовых якасцяў, тлумачачы ўчынкі чалавека і падзеі гістарычнага маштабу, што здараюцца на яго шляху. І самае галоўнае – публіцыстыка паказвае ўплыў значнай асобы на развіццё грамадства, яго нацыянальнай літаратуры. У іншым артыкуле «Натхненне і гармонія (К 3-й гадаўшчыне смерці М. Багдановіча (25) V – 1917 года)» З. Бядуля асабліва засяродзіць увагу на паэце, як на вытанчаным эстэце, яго ролі для айчыннага прыгожага пісьменства. «На беларускай ліры ён выпрабаваў розныя тоны, розныя акорды паэзіі, паказваючы гібкасць і меладыйнасць жывой беларускай мовы, на якой можна выказаць самыя, чуць улоўныя, размаітасці думак і пачуццяў» [1, с. 397]. Публіцыст сумяшчае дакументалізм з суб'ектывізмам у эстэтычна афарбаванай форме выказвання. Ён дае ацэнку праз прызму характава. Яго эстэтычны ідэал мае нацыянальны характар, прасякнуты шчырым перажываннем за лёс свайго народа, за развіццё гуманітарнай сферы беларускага грамадства. Аналізуючы вершаваную спадчыну паэта, Змітрок Бядуля адмаўляе хаатычнасць творчага працэсу, бессістэмнасць сумяшчэння вобразаў і тропаў, іх награвашчанне. Гармонію бачыць у пэўнай строгаści формы верша, апрацаванасці паэтычнага слова, у суразмернасці і меры ў выкарыстанні мастацкіх сродкаў, адчуванні прыгажосці паводле крытэрыяў традыцыйнай народнай мудрасці.

У звязцы з роздумам аб шляхах развіцця беларускай паэзіі і прозы З. Бядуля кранае і праблему недахопа літаратурнай крытыкі і крытыкаў. Агульна вядома, што пісьменнікі-крытыкі – гэта найбольш інтэлектуальная частка чытачоў, здольная аб'ектыўна ацаніць мастацкія вартасці твора, абгрунтаваўшы ўласныя меркаванні. У пэўным сэнсе крытыка становіцца пасрэднакам паміж аўтарам і чытачом і можа стымуляваць дзейнасць паэта, празаіка, драматурга альбо наадварот. Таксама інтэлектуальны крытык у сілах накіроўваць творцу і нават літаратурны працэс у эвалюцыйным накірунку. Такія людзі здольныя выпрацаваць пэўны эстэтычны густ у вялікай аўдыторыі чытачоў. Тым болей, што асоба знаўцы літаратуры, навукоўцы-літаратара, яго дзейнасць могуць быць асабліва цікавыя дастаткова шырокай плыні чытацкай публікі. Праблему развіцця беларускай крытыкі Змітрок Бядуля падмае ў артыкуле «Думкі к часу (Аб нашай літаратуры і нашых літаратарах)». І ў гэтым кантэксце ён з першых радкоў падмае архісур'ёзную праблему: «Няма крытыкі. У нас да гэтага часу няма крытыкі на творы нашых пісьменнікаў. Няма поўных і пэўных разглядаў твораў як старых, так і маладых тварцоў нашага прыгожага пісьменства» [1, с. 427]. Публіцыст убачыў зародкавы стан нацыянальнай крытыкі і літаратурназнаўства: «У нас ёсць толькі бібліяграфічныя нататкі альбо выпадковыя, канспектнага характару артыкулікі аб тым ці іншым пісьменніку. Проста

гора. Хоць ты аднекуль спецыяльна выпішы крытыка-спецыяліста» [1, с. 428]. Артыкул напісаны ў 1924 годзе, у гэты час ужо існавала літаратурная арганізацыя «Маладняк», якую З. Бядуля ставіць у прыклад, як згуртаванне, якое, утварыўшыся, займаецца самакрытыкай. Гэта ў такім становішчы часовае выйсце. Але патрэбна бестэндэцыйная, усебаковая, аналітычная крытыка, «якая б служыла пасрэднікам між пісьменнікам і чытачом» [1, с. 428].

У некалькіх радках у артыкуле аналізуецца дзейнасць М. Багдановіча, Ц. Гартнага і М. Гарэцкага на ніве айчыннай крытыкі. Дасягненне Максіма Гарэцкага – стварэнне першага падручніка па беларускай літаратуры для школ («Гісторыя беларускай літаратуры» (1920)). Гучыць крытыка ў дачыненні да новых імёнаў за аднабаковасць артыкулаў і іх бібліяграфічны характар (Ігнатоўскі, Байкоў). Недахопам мясцовага літаратуразнаўства называецца абыход увагай лепшых твораў Я. Купалы («Сон на кургане», «Раскіданае гняздо») і Я. Коласа («Новая зямля», «У палескай глушы», «Сымон-музыка»), за выключэннем бібліяграфічных аглядаў. Няма рэакцыі крытыкаў і на выхад нумароў часопісаў «Польмя» і «Маладняк». З. Бядуля прапануе варыянт выйсця са становішча: «Няма друкаванай крытыкі, дык дайце публічнай масавай крытыкі!», г. зн. літаратурныя вечарыны з публічным абмеркаваннем твораў. «Кожны раз спачатку патрэбна лекцыя аб напрамку твораў, аб мастацкіх дасягненнях аўтара ў новых шуканнях і г. д. А ўжо пасля такой лекцыі літаратурныя творы чытаюцца як ілюстрацыі к памянёнай лекцыі» [1, с. 431]. У сітуацыі агульнага недахопу літаратуразнаўчых ведаў гэта была слушная ідэя. Беларусь на той час перажыла Першую сусветную вайну, рэвалюцыйныя і паслярэвалюцыйныя падзеі, першаснае станаўленне дзяржаўнасці БССР – у гэтых варунках народ ваяваў і выжываў, існаваў дэфіцыт тэарэтычных ведаў, які нейкім чынам неабходна было ліквідаваць. Масам насельніцтва патрэбна была інфармацыя аб літаратурным працэсе ў даходлівай цікавай форме.

У артыкуле «Думкі к часу (Аб нашай літаратуры і нашых літараторах)» кранае З. Бядуля і ступень адказнасці крытыка за напісанае, абавязковасць наяўнасці пэўнага таленту, творчага патэнцыялу, бо пісаць крытычны матэрыял няпроста, як і тую ж паэму ці аповесць. І галоўнае: роля крытыка – скіраваць пісьменніка на шлях прафесійнай эвалюцыі, улічыць усе абставіны творчага працэсу. «Псіхалогія творчасці дадзенага твора (любога. – Р. К.) павінна быць высветлена крытыкам усебакова, якія ўплывы, якія абставіны, якія настроі дыктавалі аўтару дадзены твор. Часам, калі твор надзвычайна выдатны, аб ім прыходзіцца куды болей пісаць, па колькасці, чымся сам твор займае. Гэта патрэбна. Гэта найлепшая літаратурная студыя і для чытачоў і для аўтараў» [1, с. 433]. Крытык абавязаны быць адукаваным чалавекам, на думку Змітрака Бядулі, і ведаць некалькі еўрапейскіх моў, быць знаёмы з сусветнай літаратурай розных эпох і народаў. Надзею публіцыст ўскладае на дзяржаўны ўніверсітэт, са студэнцкай моладзі якога выйдучь даследчыкі айчыннага прыгожага пісьменства.

3. Бядуля ў артыкуле шырока ахоплівае праблемнае поле: пісьменнік – крытык – масавая свядомасць, частка якой – маладое пакаленне беларусаў, і вызначае яшчэ адну праблему – адсутнасць збораў твораў пісьменнікаў, з-за чаго выкладанне ў школах беларускай літаратуры як прадмета моцна ўскладняецца, бо настаўнік мусіць шукаць матэрыялы па часопісах за перыяд у дваццаць гадоў. У звязцы з гэтым публіцыст кранае і выкладанне беларускага фальклору ў школе, у прыватнасці, вусных жанраў. З-за адсутнасці кніг настаўніку прыходзіцца самому перапрацоўваць шматлікія працы этнографіі і «тварыць сваю тэорыю».

Для пісьменнікаў, большасць з якіх сялянскага паходжання, 3. Бядуля прапануе адкрыць у сталіцы Беларусі літаратурную студыю для навучання тэорыі і практыцы літаратурнай творчасці і іншым неабходным для агульнага кругагляду гуманітарным дысцыплінам. У дадатак пісьменнікі сваёй творчай дзейнасцю займаюцца мала, бо знаходзяцца на дзяржаўнай службе, у сілу абавязкаў нікуды не выязджаюць, і новага жыцця не бачаць, і, як вынік, схіляюцца да вытворчасці нізкакасных вершыкаў, нягегла спрабуючы пераймаць вялікіх твораў пэра (за прыклад прыводзіцца Я. Пушча). Прычына ўсяму – адсутнасць у многіх пісьменнікаў уяўлення аб уласным шляху, забыццё пра самабытнасць беларускай літаратуры. Яны, «седзячы на адным месцы, варацца ў саку маскоўскіх журналаў, знаходзячыся ў палоне маскоўскіх паэтаў. Галоўная каштоўнасць беларускай новай літаратуры якраз у тым, каб даваць сваё самабытнае, каб не быць падобным да кагосьці, а быць самім сабою. У гэтым кірунку трэба браць прыклад з украінскіх пісьменнікаў, якія ідуць у творчасці сваім уласным шляхам і твораць свае ўласныя літаратурныя школы» [1, с. 435]. Паводле меркавання 3. Бядулі, асабліва маладыя айчыныя пісьменнікі павінны браць для сваёй творчасці вобразы, тэмы і настроі ад беларускага простага людю, з вясковага жыцця. Для пашырэння іх кругагляду прапануецца «метад экскурсій» па родным краі, СССР і нават за мяжу.

Бядулеўскі аналіз беларускага літаратурнага руху мае шырокі ахоп і панарамна кранае розныя бакі жыцця творчай эліты грамадства, праблемы літаратараў-пачаткоўцаў ад побытавых да грамадска значных. 3. Бядуля не проста крытык, ён публіцыст з аналітызмам грамадскай рэчаіснасці ва ўсіх праявах праблемнага поля жыцця пісьменніцкіх асяродкаў. Ён не толькі апісвае, вывучае, але і прапануе шляхі выйсця са складанага становішча, нейкія варыянты далейшых дзеянняў. І многія яго меркаванні і ідэі знайшлі ў будучыні рэалізацыю і пацвердзілі правільнасць накірунку думкі.

Пэўную ўвагу ўдзяляў 3. Бядуля ў сваёй публіцыстычнай творчасці розных гадоў тэме развіцця нацыянальнага беларускага тэатра. Ён не бачыў айчынную літаратуру, як від мастацтва, нечым адасобленым, літаратура і тэатр – з’явы ўзаемапрапанікальныя: «Тэатр у сваёй мнагаграннасці ахоплівае ўсе формы мастацкай творчасці» [1, с. 404]. Ужо ў 1923 годзе ў артыкуле «Кузня беларускага мастацтва (Думкі аб студыі Беларускага дзяржаўна-

га акадэмічнага тэатра ў Маскве)» сцвярджае: «Мастацтва нацыянальна. Класавае мастацтва таксама нацыянальна» [1, с. 404]. А значыць тэатральнае мастацтва вельмі важнае для маладой дзяржаўнасці (БССРаўскай), для ўплыву на народныя масы. Аўтар аналізуе дзейнасць беларускай тэатральнай студыі ў Маскве, яго цешыць, што ў яе дзейнасці за аснову бяруцца прынцыпы дзвюх школ: Станіслаўскага і Меерхольда. І гэта ідэальна, калі сумяшчаецца глыбокі змест (паводле Станіслаўскага, дзе важная творчасць самога актора) і знешняя форма (паводле Меерхольда). Падкрэсліваецца, што ствараецца тэатр «спецыфічна беларускі». З. Бядуля не адмаўляе старыя традыцыі, бачыць у аснове батлейку, фальклорны каларыт, творы новай беларускай літаратуры, але, на яго думку, мастацтва павінна быць сучасным, «павінна быць стылізавана праз самыя навейшыя прыёмы тэатральнай тэхнікі» [1, с. 406]. Важнымі для беларускасці тэатра сцвярджае валоданне супрацоўнікамі роднай мовай, веданне гісторыі, літаратуры, этнаграфіі, айчыннага музычнага мастацтва, народных песень, танцаў і г. д. Адпаведна, на яго думку, маюць быць беларускія касцюмы, народныя музычныя інструменты. «Студыя павінна стварыць свой беларускі аркестр, які граў бы толькі беларускую музыку» [1, с. 407]. Галоўная ідэя артыкула заключаецца ў тым, што тэатр павінен даць спачатку беларускі рэпертуар, і толькі пазней, на наступным этапе развіцця, калі набудзе рэпутацыю, можа падаваць сусветную класіку. «З спецыфічна беларускім рэпертуарам можна будзе рабіць потым турнэ па ўсіх вялікіх гарадах СССР» [1, с. 407]. Для рэпертуара будуць пасаваць творы Купалы, Галубка і іншых аўтараў і сюжэты народных казак, перапрацаваныя ў сцэнічныя мініяцюры. А ў бліжэйшай будучыні будзе інсцэніроўка твораў сучасных беларускіх пісьменнікаў. З. Бядуля верыць у вялікія перспектывы айчыннага тэатральнага мастацтва і разлічвае, што яго публіцыстычнае слова будзе пачута.

Пад маркай Беларускай дзяржаўнай тэатральнай студыі З. Бядуля краінае музычнае мастацтва ў артыкуле «Ад кустарніцтва да мастацкай творчасці (Навейшы этап развіцця беларускай народнай мелодыі)». Яго радуе, што «маскоўскія кампазітары зацікавіліся беларускай народнай мелодыяй» [1, с. 418], што створана «пяснёвая камісія». Аўтарам робіцца кароткі гістарычны агляд айчыннага музычнага мастацтва (ад 40-х гадоў XIX стагоддзя), у тым ліку і фальклорнага. «Такі ўжо быў агульны лёс Беларусі: яна гадала для расійцаў і палякаў вялікіх мастакоў у розных галінах мастацтва і культуры» [1, с. 419] (маецца на ўвазе Манюшка і Глінка). З. Бядуля спадзяецца, што Беларуская «пяснёвая камісія» дасць апрацаваную беларускую музыку і песню ў дапамогу да творчасці нацыянальнага тэатра.

Публіцыст прысвячае нататкі і акадэмічнаму тэатру (артыкул «Чатырохступнёвая лесвіца (Нататкі аб Беларускай дзяржаўным акадэмічным тэатры)», дзе вызначае чатыры ступені прафесійнага росту тэатральнага майстэрства на прыкладзе п'ес «На Купалле» (муз. драма М. Чарота), «Машэка» (фальклорная легенда ў апрацоўцы Міровіча), «Кастусь Каліноўскі»

(«п'еса ў дзевяці абразках, Міровіча»), «Мешчанін у шляхецтве» (у пастаноўцы Міровіча). Тэатр 20-х – 30-х гадоў ХХ стагоддзя адыгрываў ролю храма культуры, адкуль шырокія масы публікі атрымлівалі пэўны інтэлектуальна-літаратурны запал, эмацыйную складовую жыцця. Безумоўна, у артыкуле паказваецца значная роля Е. Міровіча (Дунаева), які здолеў стварыць прагрэс «у хоры, балете, дэкарацыі». Аўтар намякае на багатую творчую будучыню тэатральнай установы.

Не можа абысці публіцыст увагай і станаўленне беларускай навуковай думкі і робіць гэта ў шчыльнай лучнасці з ідэяй існавання і эвалюцыйнага развіцця беларускай дзяржаўнасці (БССР), нацыянальнага адраджэння ўвогуле. У артыкуле «Ад гурткавай навуковай працы – да беларускай акадэміі навук» Змітрок Бядуля аналізуе ролю Інстытута беларускай культуры ў выхаванні навуковых і культурных кадраў інтэлігенцыі, у дзяржаўна-творчым працэсе. Пад дахам інстытута знаходзіліся беларускі тэатр, беларуская студыя ў Маскве, рабіліся экспедыцыі па даследаванні культурных каштоўнасцяў краю. «Ёсць яшчэ адна мэта ў працы Інбелкульту – выгадаваць кадры маладых беларускіх прафесараў для Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта» [1, с. 423]. На думку аўтара, назрэла праблема пераўтварэння інстытута ў нешта больш сур'ёзнае, маштабнае – Беларускаю краёвую акадэмію навук, месца знаходжання якой будзе ў Мінску. Прапануецца склікаць з'езд беларускіх навукоўцаў, раскіданых па волі лёсу на бязмежных прасторах СССР, які паспрыяе станаўленню нацыянальнай акадэміі, вяртанню навуковых кадраў на радзіму.

І канечне ж, для З. Бядулі дзяржаўна-творчым паказальнікам з'яўляецца ўзровень развіцця нацыянальнага друку. У артыкуле «Тры этапы беларускага друку» аўтар гэтыя этапы вызначае: эпоха К. Каліноўскага, рэвалюцыя 1905 года, савецкі час («Чырвоны Кастрычнік»). Закранае гісторыю станаўлення друку, цяжкія часы забароны беларускага друкаванага слова ў Расійскай імперыі, рэпрэсіі, не абыходзіць увагай складанае становішча беларускіх газет у сучаснай яму Заходняй Беларусі (на той перыяд у складзе Польшчы). Публіцыст штрыхамі акрэслівае ролю творчасці Ф. Багушэвіча і Цёткі, газет «Наша доля» і «Наша ніва» ў эвалюцыйнай айчыннага друку. «На рэвалюцыйнай глебе ўзрадзілася беларускае друкаванае слова – першы культурны проблеск выяўлення нашага нацыянальнага “я”» [1, с. 461]. У станоўчы прыклад ставіцца паслякастрычніцкі перыяд гісторыі друку, калі выходзіць штодзённая газета «Савецкая Беларусь», вялікая колькасць часопісаў і кніг. У пашырэнні кніжнасці З. Бядуля бачыць далейшы прагрэс грамадства, асабліва сялянскай масы. «Уся ўвага Савецкай ўлады цяпер кінута на вёску – на працоўнага селяніна. Мэта – адна: падняць сялянскую гаспадарку да найвялікшых размераў і закідаць сялянскую хату кнігамі» [1, с. 461]. Тут мастак дапаўняе агульнавядомае на той час у грамадскай думцы, падводзіць пэўную рысу, але пры гэтым ажыўляе гістарычную памяць, надае вастрому сучаснаму яму становішчу спраў.

Як бачна, інфарматыўнасць бядулевых артыкулаў злучана з ацэначнасцю сітуацыі, у тым ліку і ў гістарычным аспекце, і пэўнай ступенню эмацыйнасці. Значным становіцца аўтарскі пачатак, адчувальны голас публіцыста, які не абьякавы да грамадскага жыцця, гісторыі, культуры, літаратуры. Зыходнай кропкай разважання становіцца свет беларуса са сваімі казкамі, песнямі, паданнямі, свет, які прыціскаўся стагоддзямі, і яму не давалі выявіцца ў цывілізаваных мастацкіх формах многія знешнія варожыя сілы. Нацыянальныя літаратура, тэатр, друк, навука – кіты беларускай дзяржаўнасці, у цэнтры якой носьбіт этнічных рыс – селянін, прасты ратай. З. Бядуля як публіцыст – асоба творча актыўная, якая хутка і вольна адгукаецца на выклікі сучаснасці. У аналітычнай прозе ёсць канстатацыя фактаў, ацэнка, указанне, заклік да дзеяння, настойлівыя рэкамендацыі і парады. Для публіцыста значымы сацыяльна-культурны пласт тэматыкі. Палітычны лад і сацыяльныя ўмовы ў 20-я гады ХХ стагоддзя для беларуса, як прадстаўніка пэўнага этнасу, былі больш спрыяльныя, чым у папярэднія часы: утварылася форма беларускай этнічнай дзяржаўнасці – БССР, якой яшчэ трэба было развівацца. І Змітрок Бядуля бачыў сваю пісьменніцкую місію ў спрыянні дзяржаватворчаму працэсу пасродкам мастацкага слова. Ён спасцігаў штодзённае жыццё ў дыялектыцы яго эвалюцыі. Факты разам з абагульненнямі і высновамі шчыльна перапляліся з пачуццямі і эмоцыямі, якія выявіліся ў пэўным эмацыйным, эстэтычна-ацэначным стылі пісьма.

Спіс літаратуры

1. Бядуля, З. Збор твораў : у 5 т. Т. 5 : Язэп Крушынскі : раман. Кн. 2 : Сярэбраная табакерка : казка ; публіцыстычныя артыкулы / З. Бядуля. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. – 520 с.

2. Мушынскі, М. Змітрок Бядуля – літаратурны крытык і публіцыст / М. Мушынскі // Збор твораў : у 5 т. Т. 5 : Язэп Крушынскі : раман. Кн. 2 : Сярэбраная табакерка : казка ; публіцыстычныя артыкулы / З. Бядуля. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. – 520 с.

УДК 821.111(73)-3.09(045)

Л. В. Первушина (Мінск, Беларусь)

ОСМЫСЛЕНИЕ БУДУЩЕГО В ТВОРЧЕСТВЕ СЛАВЯНСКИХ ПОЭТОВ-ЭМИГРАНТОВ (НАТАЛЬЯ АРСЕНЬЕВА, ДЖОРДЖЕ НИКОЛИЧ)

Рассматриваются особенности репрезентации национального своеобразия через осмысление категории будущего на материале творчества эмигрантов в США – белоруски Натальи Арсеньевой и серба Джордже Николича. Именно в представлении о будущем как одном из важнейших модусов времени наиболее ярко обнаружива-

ются особенности духовного и национального самосознания. Содержание категории будущего выявляется посредством отразившихся в их произведениях специфических черт мироотражения, национальных образов мира, библейских параллелей, способов символизации, своеобразной интертекстуальности.

Ключевые слова: национальное самосознание, будущее, модус времени, духовность, образы мира, символы.

Творчество писателей славянской эмиграции (представляющих славяноязычные народы) является особой эстетической территорией в многонациональном и поликультурном американском обществе, где активно развивается дискурс национального и этнического многообразия. При интенсивных процессах эмиграции/иммиграции/миграции в современной американской культуре, которая отличается увеличивающейся фрагментацией и сложными мультикультурными составляющими, особую значимость представляет творчество славянских авторов-эмигрантов, оказавшихся в изгнании. Их литературная деятельность – феномен, который выявляет особенности мировосприятия, а также опыта создания художественных произведений в специфических исторических и социокультурных условиях страны эмиграции, когда все уровни сознания, мышления и психики личности художника подвергаются определенному воздействию/трансформации в связи с вхождением в иную, «чужую» культурную и литературную среду. Литература, созданная в эмиграции, представляет богатый материал для изучения своеобразия национального мышления и воссоздания генетической памяти, а также для рассмотрения процессов самоидентификации, трансформации сознания, адаптации личности к новому обществу, «ассимиляции или сопротивления ей» [1, с. 2], социализации, аккультурации, собственно американизации. Главным вопросом для писателей-эмигрантов является вопрос поиска своей новой культурной идентичности и осмысления своего места в новой реальности. Большое значение в их творчестве имеет индивидуальное восприятие родины и чужбины, «своего» и «чужого», пространства и времени, связи прошлого, настоящего и будущего. Это объясняется усилением внимания к национально-культурным процессам второй страны обитания, т. е. США, соответственно – этнорасовому многообразию, полилингвизму, возрождению духовных ценностей разных сообществ.

Большой интерес представляет осмысление времени в эмигрантском творчестве Натальи Арсеньевой (1903–1997) – известной белорусской писательницы и Джордже Николича (Djordjic Nikolic, Georg Nikolic, 1949 г. р.) – авторитетного американского поэта сербского происхождения (American Serbian writer), уже более сорока лет проживающего в США. Творчество названных писателей отражает сложный, исторически обусловленный период в жизни их народов (белорусского и сербского), а лично для них связанный с вынужденной эмиграцией. Анализ же этого творчества дает возможность приблизиться к осмыслению феномена литературного творче-

ства славянской эмиграции в США вообще. Для Н. Арсеньевой, весь творческий путь которой предстает как отражение непрерывной цепи различных этапов эмиграции, американский период творчества ограничен рамками 1950–1990-х гг. А для Дж. Николича, вынужденного покинуть Сербию в 1960-е гг., жизнь в изгнании продолжается по настоящее время, хотя остро им переживается, несмотря на возможность посещать родину и на то, что рубеж тысячелетий привнес определенные изменения в понимание иммиграции, которая «более не эквивалентна ассимиляции, ее результатом становится жизнь в двойном измерении, т. е. “смешанная/гибридная жизнь”», предполагающая билингвизм восприятия, артикуляции идей и миропонимания» [2, с. 105].

Белорусские читатели имели возможность познакомиться с творчеством Дж. Николича благодаря сборнику избранных произведений «Таяніца часу» (Мінск, «Белпринт», 2013 г.). Составитель сборника, переводчик, автор развернутого предисловия и комментариев – И. А. Чарота – выдающийся славист Беларуси, академик Сербской академии наук и искусств, авторитетный переводчик. А помимо него переводили поэзию Дж. Николича на белорусский язык также В. Шнип и Л. Рублевская [3]. Данная книга, кстати, позволяет «свести» рассматриваемых авторов, Н. Арсеньеву и Дж. Николича, в белорусском литературном контексте.

Что касается *будущего*, то оно, являясь *категорией и стратегией* создания поэтического произведения, обнаруживает себя на разных уровнях творчества, отражает эволюцию мировоззрения и, вместе с тем, способствует выявлению конкретных изменений в нем. Так или иначе, авторское содержание будущего «может быть осмыслено через его отношение к вечности, к историческому становлению родовой (социокультурной) жизни людей и опыту духовного самосознания индивидов» [4, с. 92]. Очевидно, что «тема времени – прошлого, настоящего и будущего – пронизывает все творчество Н. Арсеньевой» [5, с. 4], причем художественные поиски американского периода характеризуются ускоряющимся сюжетным временем и устремленностью мыслей автора к будущему. Именно такое движение проявляет себя в эмоционально окрашенном языке, образно-символической сфере, в богатом комплексе лингвистических и экстралингвистических средств «ярко выраженной лирической поэзии Н. Арсеньевой, характеризующейся изысканностью и утонченностью, особенно в передаче звуков, благоухания и красок ее родной земли» [6, с. 103].

Прежде всего представляет интерес художественное воплощение мыслей о будущем в пейзажной лирике Н. Арсеньевой, а конкретнее – в маринистских стихах, фиксирующих переломный момент жизни героини/автора: ее прощание с европейским континентом, трансатлантический переезд в Америку из Германии, вдаль от Беларуси (произведения «*На моры*», «*Разьвітаныне*», «*А бераг далёка*», «*Тут гэтага няма*», «*Каб Сэрца Вікінгаў мы мелі*» и др). Категория будущего способствует определению

«себя», собственной культурной и национальной идентичности при перестройке сознания и психологическом изменении внутреннего мира личности. Приходит понимание своего места в сложной системе координат «між берагамі», отдаление от Отчизны, которую героиня/автор уже никогда не сможет увидеть, неся в сердце боль расставания с родиной и потерю надежды на возвращение: «Далёка наш бераг, далёка», «баюся, как песьням між небам і морам навек не застыць» [7, с. 200]. С одной стороны, будущее здесь становится объективной характеристикой мира, событийным и историческим временем, в котором обобщается опыт многих изгнанников, подвергшихся вынужденной эмиграции. С другой же – характеристикой человеческой личности с ее глубокими душевными переживаниями, когда сознание лирической героини находит себя в такой ситуации, когда неизбежно состояние потерянности и бытийной неопределенности: «куды пльвём/ што загубілі сёння?» [7, с. 200].

Концентрированным выражением национального самосознания обычно является восприятие новой страны проживания – Америки. Известно, что особенности творчества писателей-эмигрантов зависят от степени ассимиляции, «воздействующей на выбор пути литературного развития» [8, с. 224], а также «от опыта прошлого, целей, ценностей и устремлений будущего» [9, с. 15]. Поэзии Н. Арсеньевой характерна неугасимая любовь к родине. И потому в ее произведениях эмигрантско-американского периода все более интенсивно присутствует родная культура, которая замечается в реалиях новой страны. И поэтесса сохраняет белорусский язык как элемент национальной идентичности, репрезентации национального и духовного наследия белорусского народа. Она, как заметил английский славист А. Макмиллин, выражает «вселенскую ностальгию по Беларуси» [10, с. Мак, 259]. Образ чужбины видится героиней/автором как будущее неопределенное, некий темный сон: «*І хутка йшчэ і гэты дзень патоне ў мора няпрыкметна*» [7, с. 199]. Очевидно ее сопротивление процессам ассимиляции и аккультурации, которые несут опасность потери национальной идентичности, ее полного поглощения транснациональным «плавильным котлом»: «*О, Новы Край, /...будзь нам прытулкам цёплым і ўтульным, / але ня Бацькаўшчынай, / не!*» [7, с. 202]. Америка для нее – «*нязнаны, новы сьвет*» [7, с. 202], «*чужое месца*», а на чужбине – «*хлеб чужы нясмачны і важкі*» [7, с. 209]. Категория будущего, неизменно присутствующая в ее произведениях, позволяет установить смысловые и аксиологические критерии дальнейшей жизни в изгнании, осмыслить отношение героини/автора к новой исторической реальности, вектор культурного и национального развития.

Смысловым центром будущего становится покинутая родина, именно она будет определять подлинное бытие эмигранта на чужбине. Характерной для Н. Арсеньевой является особая темпоральная модель репрезентации своей отчизны, которая не только появляется из прошлого и про-

стирается в будущее, но также возносится на уровень вневременного, всеохватывающего философского обобщения: «*О, Беларусь, хай так мы зь верай/Цябе і ў далеч панясём!*» [7, с. 200]; «*Радзіма!/Беларусь!/Каханая, сьвятая!/Багаславі нас жыць/і веру захаваць!*» [7, с. 210]; «*Будзе гэтая вера, як іскра, што пад прыскам, пад шызам жыве, /што Далекую робіць нам блізкай, /што надзеі ўзьнімае наўзвей!*» [7, с. 250]. Таким «парадоксальным образом, прошлое ... возникает из будущего» [11, с. 105], а возрожденный образ Беларуси несет в себе культурно-историческую память и идею вечного возвращения к непреходящим универсальным ценностям. Национальная самоидентификация автора выявляется через воссоздание культуры и духовных ценностей родины: рисуются образы белорусской природы, вспоминаются памятные события, сны и мечты о родном крае. Именно будущее расставляет акценты в прошлом, восстанавливает его, организовывает, укрепляет и вызывает картины края, где все любо: Купальские дни, поля, густые колосья, народные традиции. Всплывают в памяти места, дорогие сердцу – Менск, Вільня, Нарач, Случчына... И контуры их переносятся в будущее («*Вежа*», «*Завулак*», «*Дамок*», «*Сад*» и т. д.)

Эстетическая территория Н. Арсеньевой в американский период не включила произведений о новой стране проживания. Хотя опосредованно образ ее присутствует во многих произведениях. Америка отвергается как «иная», чужая, но в то же время, это – территория, с которой по-особому видится Беларусь, в сравнении, сопоставлении. Описание чужбины иногда наполняется белорусскими реалиями, что ведет к определенной гибридизации образов («*гибридный (hybrid)*», т. е. транскультурный образ, сформировавшейся между двумя культурами и совмещающей в себе принадлежность к ним» [12, с. 124]). Так, чужой берег воспринимается как берег озера Нарочь: «*Мне ж здаецца... гэта-ж Нарач, Нарач!*» [7, с. 260]. Река времени, впадающая в Гудзон, напоминает реку на родине: «*Імкліваю Вяльлёй пяе сівы Гудзон/Мурамі Вільні таюць небасягі!*» [7, с. 287], а ветер приносит дыхание родины: «*бо вецер з Гудзону сянняя нейкі зусім беларускі!*» [7, с. 270].

Будущее связано с творческим взлетом личности, с созданием новых духовных ценностей, передающихся из поколения в поколение: «*Імкні – ж ачысціць шлях, пярэ, /Для новых він і ўзлётаў новых!*» [7, с. 251]. Используя богатые риторические возможности художественной речи, автор прославляет силу поэзии и адресует свои наставления будущим мастерам слова («*Каб паэты маглі!*», «*Імкні, паэт!*», «*Паэтам!*», «*Ціхая, Сьвятая!*»). В авторских посланиях – призыв к самоактуализации, расширению созидательных возможностей творческой личности: «*Будуй, твары, /ня дай душы астыць!*» [7, с. 256], к конструированию поэтического мира, наполненного живыми словами, огнем души, реалиями родной страны: «*Яшчэ ня знойдзены жывымі/натхнёнай песьні ідэял. /Імкні-ж паэт, разьліся ў гімнах!/Дзіўны, сьвяты ці чуеш пал?/...Вучы-ж прыстальных дыхаць шырай,/ шу-*

гаць, за Родны Край гарэць!» [7, с. 225]. Н. Арсеньева звала поэтов наполнять жизнь созидательным смыслом, преодолевать муки творчества и условия неудовлетворенности им: *«Не крыўдуйце, што вашыя словы йдуць так часта каменнем на дно»* [7, с. 230]. Причем обращалась она не только к своим современникам, но и к будущим поколениям, подчеркивая значимость литературного творчества для Культуры как общего наследия.

Идеями будущего проникнут поэтический цикл *«Аджытае»*, в котором подчеркивается многозначность и смысловая наполненность годового круга жизни (*Вясна, Лета, Восень, Зима*). Обращаясь к календарному циклу, символу вечности и бесконечности, поэтесса подчеркивает постоянное возвращение бытия, соединение совершенства мироздания и вечности. А национальное своеобразие у нее выражается через интертекстуальность – отсылки к белорусским народным песням и национальным реалиям. В будущее устремлен и вектор развития в цикле ее произведений, посвященных весне (*«Вясна», «Вясна на бруку», «Цьвіці, вясна»* и др.): *«Мы – зьнічкі жутлыя и усё! Ты-ж – вечнасць!»* [7, с. 250].

И, безусловно, к будущему возносится также собственно духовная поэзия, включающая такие стихи, как *«Радасьць», «I была там вясна» «Каласы»*. В них будущее определяется Верой человека, которая раскрывает все двери Мироздания и поднимает к высотам Божественного: *«Каб у кожнай дарозе/ Бог крочыў із намі, /а мы /зь верай нязьвернаю крочылі/ зь ім!* [7, с. 285]; */А вясне напярэймы,/сьцежкай, /ціха йшоў/Уваскрэслы Хрыстос* [7, с. 285]. Эти произведения как бы продолжают и дополняют написанный ею и получивший широкую известность гимн *«Малітва»* (*«Магутны Божа! Ёладар сусьветаў»* [7, с. 115]), которому по праву отводится *«вяршыннае месца ў мастацкім шэрагу малітваў за Бацькаўшчыну»* [13, с. 111].

Говоря о творчестве Дж. Николича, необходимо отметить, что сила его художественного дарования нашла отражение в девяти поэтических сборниках, изданных как в США, так и в Сербии. Литературный талант Дж. Николича был признан и писателями-эмигрантами, и американскими академическими кругами, а его творчество вошло в Антологию американской поэзии и было удостоено премии Академии Американских поэтов 1977 г. В произведениях Дж. Николича, как и у Н. Арсеньевой, категория будущего связана с национальным самосознанием. Она предопределяет своеобразие видения мира и является основой практически всех философских размышлений автора. Будущее для Дж. Николича – это тот модус времени, концептуальное содержание которого может быть постигнуто лишь в связях с космосом, с вечностью. Поэтому будущим задан поиск духовно-нравственных основ. Прежде всего он включает глубокое постижение истории Сербии, ее духовных и национальных ценностей через такие значимые события, как Косовское сражение, пять столетий под турецким гнетом, разделение страны на четыре части, балканские войны в нача-

ле XX века, Вторая мировая война и сложная ситуация в конце XX столетия [14, с. 5]. В поэтических циклах «Галава серба» («Српска глава», 2001) и «Сербия» («Србија», 1970–1995) с большой художественной силой воссоздаются трагические эпизоды мужественной борьбы сербов против всех захватчиков, а горе и скорбь народа предстают в индивидуальном, национальном и универсальном значениях: «Што скрозь на палетках наших/ акрамя касцей сербаў пагінулых/ З чаго сплецены вянок сербскі/akraмя чырвоных макаў палявых» [3, с. 80]; «З бацькоў іконай, без крошкі хлеба/ Шукаў прытулку серб под дахам неба,/ Вознішча распальваючы дзе напала. /Аднак польмя сербства не згасла» [3, с. 90]. Данный обобщенный пласт воспоминаний – коллективного бессознательного – определенно влияет на сохранение и передачу культурно-исторической памяти и трагического опыта народа следующим поколениям, бытие которых простирается в будущее.

Произведения Дж. Николича, как и Н. Арсеньевой, не содержат прямых описаний страны, в которой он нашел пристанище, а тот образ Америки, что появляется в некоторых стихах, передает неприятие, противостояние, отторжение, конфликт, построенный на дихотомии «свое» – «другое» с ее системой оппозиций и противоположных категорий. Страна эмиграции так и осталась для автора чужой, а его жизнь в эмиграции – это пребывание на чужбине, что иллюстрируют стихи «На прадзедавай магиле» (1976): «Добра жывым – яны не ведаюць, /Што і магіла /Будзе выгнанніцай /На чужыне» [3, с. 65]. Отношение к стране эмиграции представлено и в стихотворении «Фатаздымак», которое отличается эмоциональным накалом, большой изобразительной и выразительной силой. В нем зафиксированы взаимнеобратимые, исключаящие друг друга оппозиции: «дзе даў сад» – «далёкі край», «пекла і рай», «Сербія – Амерыка» [3, с. 70], что выявляет концентрированное выражение автором своего национального самосознания и мироощущение эмигранта: «Калі я гэтай ночы верш пачну /Я напішу пра фатаздымак той /З якога ўсе мы адышлі каб быць /У Сербіі назло Амерыцы чужой» [3, с. 70]. Эволюция национального самосознания Дж. Николича представляет собой особую модель развития мировоззрения эмигранта, при которой отмечается сильнейшая связь со своей родной землей, культурой и традициями, а страна эмиграции во многом предстает как «не свое», а во многом и как определенно «чужое».

Категория будущего для Николича является источником нравственной рефлексии, выражающейся в авторской памяти и неизменном чувстве ностальгии по прежней жизни, в мыслях о Сербии. Дж. Николич, как и Н. Арсеньева, создает атмосферу присутствия родины в настоящем и будущем, наполняет поэзию образами родной природы, которые пронизывают все планы бытия и все уровни сознания, определяют и иллюстрируют философские идеи и психологические зарисовки: «п'ялёткі зорныя», «з чала сонца промні адзначылі поўдзень», «далягляд шырэе, росна зіхаціць»,

«ёлка што ўзвілася пад аблокі ў глебу родную заземлена глыбока», «і неба складаецца ў вялікае сонца, у злітак вялізны жывога святла», «залатая галінка неба лісткі пусціла». Сокровенное чувство любви к отчизне создает индивидуальное, историческое и событийное время, а вектор его направления простирается в дальнейшую, будущую жизнь.

Весьма значимо для развёртывания бытия человека в будущее имеет генетическая память, стимулирующая сохранение и освоение культурного наследия прошлого. А также семья, как основа существования личности, формирования ее духовности и нравственного идеала, приобретающая особое значение в современном, быстро меняющемся, технократическом мире. Известно, что «семейные отношения являются тем устойчивым элементом, который противостоит быстро трансформирующейся природе современных мегаполисов в США» [15, р. 116]. В данном случае будущее постулирует себя и как возможная перспектива развития, и как сохранение этических норм. Поэт приобщается к духовному миру предков, бережно хранит национально-культурное наследие, отрицая забвение, тление и тотальное небытие, провозглашая идею единства бытия и небытия через культурно-историческую память. Фиксируя причастность к своему роду, дому, домашнему очагу, восстанавливая память о генетических корнях, он посвящает родным свои проникновенные, ярко окрашенные эмоционально, глубоко автобиографические произведения: *«Бацьку Мілуну», «Матулі Надзеі», «Верш пра майго дзеда Драгаміра Маніча», «Развагі дзеда Драгуціна Нікаліча», «Бацька будзе дом» «Прадзед Радавану», «На прадзедавай магіле», «Помнік»* и т. д. Будущее предстает в них как нравственный элемент, с которым соотносит свои мысли и действия лирический герой/автор.

Объединяет Дж. Николича и Н. Арсеньеву стремление в художественной форме через лирические переживания и глубокие идеи осмыслить суть времени, постигнуть будущее, приблизиться к пониманию смысла жизни, раскрыть загадку бытия. Оба автора осуществляют своеобразную поэтизацию и символизацию времени, представляя его как некую длительность, сменяющиеся периоды бытия и быстро ускользающую жизнь, чтобы поставить многочисленные вопросы мировоззренческого порядка и проникнуть в тайны мироздания. Так, центром творчества Дж. Николича является произведение философского плана *«Таямніца часу»*, в котором обсуждается возможность гармонии человека и природы, нахождения своего подлинного «я»: *«Колькі часу цяпер наводле сусвету /Як выглядае дзень у календары Бога /Ці ёсць там да поўдня і апоўдні /Што за процягласць у Божай мінуты»* [3, с. 38]. Однако связь прошлого, настоящего и будущего, а также великие законы жизни и смерти скрыты от человеческого сознания: *«Схавана ад нас гэтая /часу таямніца вялікая»* [3, с. 38]. Подобные вопросы задает и Н. Арсеньева в произведении *«Гадзіннік»*, акцентируя важность духовной трансформации лирического «я» в резуль-

тате художественного творчества, представляя человека как частицу мироздания и сравнивая душу великого универсума со своей душой, стремящейся к высокому полету мысли: *«Гадзіннік тахае.../Мо хто душу сусьвету /ўсяго заклаў у ім? / Няхай, мая – жыве. / ...Пакуль навесіць ноч на чорным небе ветах, /я кужалем сівым няўзнак датку мой верш»* [7, с. 215]. Мышление авторов стремится к трансцендентальности, к преодолению границ недостижимого как через анализ «внешнего» мира, так и через раскрытие «внутреннего» мира – психологического, субъективного пласта человеческой личности.

В поэзии Дж. Николича представлены универсальные, общечеловеческие ценности, определяющие аксиологическое взросление человека и обновление его внутреннего мира в результате поиска духовно-нравственных основ, подлинного смысла жизни. Размышлениями о сложных вопросах бытия, нравственности, религии, добре и зле, высоком и низком, красивом и безобразном, небесном и земном наполнена высокая духовная лирика, а «противопоставление «земное-небесное» проходит в творчестве Дж. Николича красной нитью» [14, с. 8]. Идея о том, что будущее формируется из способности души к духовному росту и трансформации, из ее способности постигать полное бытие, что невозможно без Веры, находит свое отражение в произведениях *«Малітва»*, *«Званы»*, *«Вера»*. Так, автор возносит молитву к Пресвятой Богородице Святогорской [3, с.86]; желая справедливости, обращается с просьбой к Спасителю: *«Званіце, званіце сусвету званы/Адчыніць Гасподзь ратавання браму/ праведнікам бязвінна прыніжаным»* [3, с. 86]; свидетельствует о силе Веры: *«Калі першы храм/Расчыніў дзверы для прававерных/ ...Тады і неба раскрылася»* [3, с. 121]. Ссылки на Библию и параллели с ее мотивами помогают автору глубже раскрыть высшее состояние души. Той души, которая открывает себя Богу, перестраивает себя волевым актом, постигает законы духовной жизни и становится местом гармонии, мира, блага, любви. Многие стихи показывают силу Божественного, приоткрывают духовный взор человека: *«Святое святло»*, *«Вялікая Пятніца»*, *«Айчына»*, *«Малітва»*, *«Не забі»*, *«Святы Нікола»*, *«Вера»*. Присутствие Божественной Силы в мире делает жизнь человека наполненной, целостной, значимой и вносит в нее чувство нравственного долга. Будущее для Дж. Николича – в сохранении духовности, нравственности и национально-культурного своеобразия.

Таким образом, категория будущего в творчестве как Н. Арсеньевой, так и Дж. Николича, связывает все временные модусы – прошлое, настоящее и будущее в единый временной континуум, подчеркивая значимость культурно-исторической памяти и общечеловеческих ценностей. Художественное воплощение идея будущего в поэзии рассматриваемых авторов способствует выявлению их культурной идентичности и раскрытию особенностей их национального самосознания. Так, творчество Н. Арсеньевой демонстрирует белорускоцентричную модель, а поэзия Дж. Николича

посвящена Сербии и сконцентрирована на ее реалиях, что подтверждает определенную тенденцию: «славянские писатели внутри литературного корпуса этнического опыта США большое внимание уделяют описанию родной страны – Восточной или Юго-Восточной Европы» [15, с. 115]. Поэзия авторов насыщена образами Старого Света, в центре внимания художественных поисков находится образ Родины, любовь к которой и Н. Арсеньева, и Дж. Николитч пронесут через всю жизнь, а страна эмиграции представлена ими как чужбина. Категория будущего выполняет функции нравственного регулятора для определения места писателей в многонациональном американском обществе и репрезентации национального самосознания их. Устремленность к будущему позволяет расширить границы бытия, а поэзия авторов становится вневременной, приобретающей общечеловеческое звучание.

Список литературы

1. Cowart, D. *Trailing Clouds: Immigrant Fiction in Contemporary America* / D. Cowart. – Ithaca : Cornell University Press, 2006. – 256 p.
2. Holmgren, B. *Those Unsettling Slavs, or There's No Place Like Home* / B. Holmgren // *Changing Representations of Minorities, East and West, No. 11 : Selected Essays*. – Honolulu, Hawaii : Univ. of Hawaii, 1996. – P. 98–110.
3. Нікаліч, Дж. Таямніца часу: выбранае : зборнік вершаў / Джорджа Нікаліч ; укл., прадм., камент. Івана Чароты : пер. з серб. : І. Чарота, Л. Рублеўская, В. Шніп. – Мінск : Белпрінт, 2013. – 136 с.
4. Плотников, В. И. Будущее / В. И. Плотников // *Современный философский словарь* / ред. В. Е. Кемеров. – М. : Академический Проект, 2004. – С. 92–96.
5. Dingley, J. *The Poetry of Natalla Arsiennieva and "Pierabudova" in Belorussian Literature* / J. Dingley // *Zapisy*. – New York : Belaruski Instytut Navuki I Mastactva, 1992, Vol. 20, No. 4. – P. 4–14.
6. McMillin, A. *Belarusian Literature of the Diaspora* / A. McMillin. – Birmingham : The University of Birmingham, 2002. – 503 p.
7. Арсеньева, Н. Між берагамі / Н. Арсеньева. – Нью-Йорк : Беларускі інстытут навукі і мастацтва, 1979. – 350 с.
8. Ващенко, А. В. Проблемы этнических литератур / А. В. Ващенко // *Литература США в 70-е годы XX века*. – М. : Наука, 1983. – С. 222–245.
9. Суханек, Л. Место антропологии в эмигрантских исследованиях / Л. Суханек // *Русское зарубежье и славянский мир*. : сб. тр. – Белград : Славистическое общество Сербии, 2013. – С. 12–21.
10. McMillin, A. *Home Thoughts From Abroad : Three Belarusian Poets in Emigration* / A. McMillin // *Canadian-American Slavic Studies*, V. 33, No. 2–4, 1999. – P. 253–263.
11. Семенова, В. М. Бытие и время / В. М. Семенова // *Постмодернизм. Энциклопедия*. – Минск : Интерпрессервис, Книжный Дом, 2001. – С. 90–106.
12. *Словарь терминов межкультурной коммуникации* И. Жукова / редкол. М. Г. Лебедько [и др.]. – М. : Изд-во «Флинта», Изд-во «Наука», 2013. – 632 с.
13. Савік, Л. Пакліканья: Літаратура беларускага замежжа / Л. Савік. – Мінск : Тэхналогія, 2001. – 479 с.
14. Чарота, І. Спасціжэнне таямніц / І. Чарота // *Таямніца часу: выбранае : зборнік вершаў / Джорджа Нікаліч ; укл., прадм., камент. Івана Чароты : пер. з серб. : І. Чарота, Л. Рублеўская, В. Шніп. – Мінск : Белпрінт, 2013. – С. 3–12.*

15. Kalogjera, B. What Makes a Nation Visible / B. Kalogjera // The International Journal of Diversity in Organizations, Communities and Nations. – 2007. – Vol. 7. No 3. – P. 115–120.

The article deals with representation of the peculiarities of national thinking in the creative work of N. Arsennieva – a prominent Belarusian writer and Georg Nikolic – a famous and influential American writer of Serbian origin. In their poetic works produced in exile, in the USA, the category of future as one of the time modalities reveals the spirituality and national consciousness of the authors. The conceptual meaning of the category of future is revealed through the authors' world perception, the representation of national Belarusian and Serbian images, rich symbolism, biblical parallels and intertextuality.

Keywords: national consciousness, future, time modality, spirituality, symbolism.

УДК 821.133.1

О. Ф. Жилевич (Пинск, Беларусь)

ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ Ж.-М. Г. ЛЕКЛЕЗИО «ТАНЕЦ ГОЛОДА»

В статье отмечается специфика жанра произведения Ж.-М. Г. Леклезио «Танец голода» как романа-автовымысла. Изучаются особенности пространства и времени в романе. Через систему пространственно-временных отношений определяется мировосприятие автора. Исследуемые категории являются важными характеристиками художественного образа.

Ключевые слова: пространство, время, хронотоп, Леклезио, «Танец голода», автовымысел.

Ж.-М. Г. Леклезио (р. 13.04.1940) – классик французской литературы XX века. Творчество писателя нашло признание и среди читателей, и среди критики. Ж.-М. Леклезио номинировался на самые престижные литературные премии: премию Ренодо (1963), премию Валери-Ларбо (1972), премию Поля Морана (1980), премию Жана Жионо (1997), премию принца Пьера-де-Монако (1998) и Гонкуровскую премию. В 2008 году французский писатель стал лауреатом Нобелевской премии с формулировкой «за новизну, поэтические искания и чувственность, а также за поиски гуманности за пределами нынешней цивилизации» [1].

Ж.-М. Г. Леклезио – автор более 30 книг: романов, сборников повестей, эссе, статей. Среди самых известных его произведений – «Пустыня», «Онича», «Золотоискатель», «Африканец», «Урания». Последний изданный роман писателя «*Ritournelle de la faim*» «Танец голода» (2008) – о противоречивом мире, о страхе голода и о страхе войн. В названии произведения – разговорное слово «*ritournelle*» (со значением «*propos que quelqu'un répète continuellement*» («повторение чего-либо»)) в сочетании с ключевой для произведения лексемой «*faim*» «голод» [2]. Автор на уровне заглавия произведения пытается предостеречь человечество от повторения разрушительной силы военных действий.

Роман сопровождается эпиграфом – отрывком из стихотворения А. Рембо «*Fêtes de la faim*» «Праздник голода», а также авторским предисловием с посвящением своей жене «*Jemia, forever*» «Джемия, навсегда» и послесловием.

Произведение «Танец голода» во многом коррелирует с постмодернистским автобиографическим романом «Африканец» («*L'Africain*», 2004). В «Танце голода» писатель снова обращается к своим многолетним размышлениям о жизни, семейных взаимоотношениях, проблемах воспитания и, безусловно, о катастрофах XX века. Однако, если в основу романа «Африканец» легли его детские воспоминания об отце – Джефри Алане, который несколько лет жил и работал врачом в Нигерии, то прототипом главной героини произведения «Танец голода» стала мать автора.

Ж.-М. Г. Леклезю произведением «Танец голода» продолжает традицию «*autofiction*» автовымысла (неологизм был введен Сержем Дубровски) во французской современной литературе. Подобно французским писателям Гари, Мишона, Соллерса, Дюрас, Эрно, Леклезю в своих *autofiction* сочетает рассказ о реальной жизни с его фиктивным модусом. В. Д. Алташина пишет: «Автовымысел примиряет и соединяет в единое целое мимесис – подражание, воспроизведение и поэйсис – создание, творение, что приводит к появлению симулякра – “копии”, не имеющей оригинала в реальности, семиотического знака, карты, не претендующей на точное воспроизведение территории...» [3, с. 21].

Подобно роману «Африканец» автовымысел «Танец голода» логически разделен на несколько частей – «*La maison mauve*» («Сиреневый дом»), «*La chute*» («Крах») et «*Le silence*» («Тишина»), которые в свою очередь поделены на небольшие по объёму повествования. Их названия, как и в «Африканце», не имеют ничего общего с биографической семантикой. Однако за внешней фрагментарностью скрывается глубинная внутренняя связь: французский писатель виртуозно играет фрагментами жизни героев повествования, заставляя читателя вникать в глубокий подтекст эпизодов, выстраивать связи между ними и самому синтезировать ответы на бесчисленные вопросы, возникающие в процессе чтения.

В романе-автовымысле «Танец голода» автор ведет повествование и от первого, и от третьего лица, меняет имена собственные и названия мест, модифицирует события, и большое место уделяет подсознанию. Клод Делом считает, что «автовымысел подразумевает оригинальное соглашение между автором и читателем. Автор обязуется лгать читателю самым правдивым способом» [4, р. 55]. На подобный пакт между рассказчиком и читателем рассчитывает и французский писатель.

В предисловии и послесловии Ж.-М. Г. Леклезю пишет от первого лица: «*Je connais la faim, je l'ai ressentie. Enfant, à la fin de la guerre, je suis avec ceux qui courent sur la route à côté des camions des Américains, je tends mes mains pour attraper les barrettes de chewing-gum, le chocolat, les paquets*

de pain que les soldats lancent à la volée» [5, p. 11]. «Я знаю, что такое голод, я его помню. Ребенком, незадолго до конца войны, вместе с другими детьми, бегавшими по обочине за американскими грузовиками, я протягивал руки, выпрашивая жвачку, шоколад, галеты, которые солдаты швыряли на полном ходу» [6, с. 7].

В основном тексте произведения превалирует третье лицо: «*Elle est devant l'entrée du parc. Elle tient très fort la main de Monsieur Soliman. Elle a dix ans à peine, elle est encore petite...*» [5, p. 17]. «Она стоит перед входом в парк. Девочка крепко держит за руку господина Солимана. Ей только что исполнилось десять, она еще совсем маленькая...» [6, с. 13]. Повествованием от 3-го лица писатель разрушает один из канонов автобиографического жанра. «Он-повествование» способствует драматизации действия и придания ему реалистичности. В то же самое время автор часто вводит собственные существительные, называет имена, однако не родителей и родственников, а вымышленные имена. К примеру, у главной героини имя – Этель, у ее отца – Александр, у матери – Жюстина, у двоюродного дедушки – Солиман. Тем самым создается эффект игры с читателем.

Ж.-М. Г. Леклезю намеренно отказывается от традиционного для жанра автобиографии хронологически выстроенного линейного повествования. Его интересуют события не столько внешней, сколько внутренней жизни, которые не могут быть представлены в виде непрерывного линейного повествования. Осознанное исключение из текста многих внешних реалий позволяет максимально сосредоточиться на внутренних противоречиях. Для писателя автовымысел становится поводом для исследования глубинных процессов человеческого сознания. Жизненные факты являются отправной точкой для работы воображения, развертывания аллюзий, размышлений, идей философского направления. Одни и те же биографические факты по-разному преподносятся и интерпретируются в разных точках повествования. Леклезю постепенно расшатывает установку читателя на истинность воспоминаний автобиографа.

Своеобразие жанровой структуры произведения предполагает неоднородный характер его пространственной и временной структуры.

В романе «Танец голода» можно выделить следующие типы времени: биографическое и псевдобиографическое, социально-историческое, природно-циклическое, семейно-бытовое.

Социально-историческое время – один из временных типов в произведении Ж.-М. Г. Леклезю. В романе отсутствуют конкретные исторические даты, не даётся описание военных баталий. Однако эпоха вырисовывается за счет описаний отдельных событий, упоминаний фактов, деталей. Начало романа – абсолютно безотносительное по отношению к социально-историческому времени, только в главе «Светские беседы» автор постепенно вводит в разговор героев исторические имена: *Керенский, Адольф Гитлер, Муссолини, Гугенот де Муссо, Исаяя Эзекиель* и знаменательные

исторические места: *Мирабо, Локарно, Германия, Шанхай, Ревьера*. Итак, историческое время в повествовании – 40-е годы прошлого столетия. Писатель выражает отношение к Гитлеру и войне посредством высказываний персонажей: «*Однажды вечером Жюстина включила в гостиной радиоприемник, и оттуда раздался странный голос (голос Гитлера) – чуть хриплый, доносившийся явно с возвышения; его обладатель произносил речь, прерываемую громом аплодисментов или треском микрофона – было не разобрать. ... Мать добавила фразу, развеселившую Александра: «Я боюсь этого голоса, меня от него в дрожь бросает»* [6, с. 56]. Автор осуждает проявления насилия по отношению к человечеству, призывает к мирным решениям любых конфликтов.

Посредством эмоционально маркированных фраз с темпоральным номанативом «*Plus tard, quand tout aura sombré*», «Позже, когда всё рухнуло», «*Les choses se sont précipitées*» «События развивались всё быстрее и быстрее», а также с помощью выразительных художественных языковых средств «*À mesure que le vaisseau familial s'enfonçaient à Ethel tous ces bruits de voix, ces conversations absurdes... une sorte de poison qui rongait tout alentour, les visages, les coeurs...*» [5, р. 77]. «Пока их собственный семейный корабль медленно шел ко дну, Этель то и дело вспоминались обрывки фраз, ... банальность происходящего превращалась в яд, постепенно отравляющий всё вокруг; его было видно на лицах, в душах и даже на обоях» [6, с. 79] автор подчёркивает высокую степень трагизма войны.

Природно-циклическое время в романе представлено пейзажами Франции – Парижа и Ниццы. Природные зарисовки также акцентируют главную идею произведения – трагизм и беспомощность человека во время войны. Угрюмые осенние пейзажи в художественном мире романа Ж.-М. Г. Леклезю – средство изображения тоски героини: «Облака скользили наверху, не очень высоко, – маленькие белые шарики, сталкивающиеся, слипающиеся и распадающиеся на части» [6, с. 129]. Изматывающая тишина лета отражает внутреннее состояние героини перед началом войны: «Тишина над Парижем, вялый тёплый дождик над покинутым садом» [6, с. 144].

Осень и зима в романе обрисованы как пасмурные, тусклые поры года – семья Этель в статусе беженцев пребывает на юге Франции, где привычно тепло и солнечно. Автор пишет: «Ницца... , город безразличный и жестокий, распростёршийся на солнце и холодном ветру, налетавшем с холмов, с жителями, похожими на чёрные, впечатанные в асфальт тени, напоминал Этель мышеловку» [6, с. 168]; «Дело медленно шло к зиме... Красные крыши, пальмы... горизонт стального цвета. Пейзаж умиротворяющий, неосязаемый...» [6, с. 178].

Особенностью природоописания во время войны является то, что и летом, и осенью, и зимой Франция мрачна и однообразна по колориту, в котором преобладают серые, черные, бурые, коричневато-серые, желтые тона.

В художественном пространстве романа отсутствуют весенние пейзажи, так как автор не высказывает надежду на скорое окончание войны с приходом весны.

Ж.-М. Г. Леклезю строит повествование как автобиографическое, выделяя в нем этапы зрелости главной героини. Как уже и отмечалось, в романе много общего с фактами биографии матери писателя. Рассказчик обращается к прошлому, чтобы рассказать о жизни своей матери в военное время. В тексте произведения преобладают глаголы в *Imparfait*, *Plus-que-Parfait*: «*C'était la fin de l'hiver, les travaux de construction de l'immeuble avaient sérieusement commencé... Mais elle voyait bien que les choses ne se passaient pas comme il avait prévu, au fur et à mesure des mois les difficultés se multipliaient, on avait jeté un mauvais sort à ce projet*» [5, p. 115].

Избирательность в воспоминаниях романиста свидетельствует о том, что повествование о героине не простое погружение в память и воспроизведение прошедшего. Он отбирает самые главные события из жизни своей матери, несущие в себе информацию о войне, голоде, скитаниях, смерти и лишениях. Ключевые моменты характеризуются замедленностью художественного времени, которое сменяется интенсивностью, предельно кратким рассказом, вбирающий в себя дни, недели, месяцы, годы. Интенсивность и замедление времени предстают в романе концептуально значимыми.

Наиболее эмоциональные впечатления героини – из детских воспоминаний. Посещение десятилетней Этель и её дяди, Господина Солимана, Колониальной выставки в Венсенском лесу импрессионным эхом пройдет через всю жизнь героини. В то же самое время детские воспоминания прерываются голосом автора и апелляцией к настоящему – так, что повествование приобретает форму коллажа: «...Она не очень хорошо его понимает. Идет за ним из одной комнаты в другую – он нетерпелив, таким она еще никогда его не видела...

Это похоже на сон. Сиреневый дом и блестящий круглый водоем, отражающий наполнившее его небо. Призрачное видение из далекого прошлого. Теперь все это исчезло. То, что осталось, нельзя назвать воспоминаниями – как будто она и не была ребенком. Колониальная выставка. Этель сохранила какие-то безделушки, оставшиеся у нее с того дня, когда она вместе с господином Солиманом шагала по аллеям, усыпанным щебнем.

– Здесь, на веранде, я поставлю кресло-качалку и во время дождя буду смотреть, как капли прошивают гладь воды в бассейне...» [6, с. 16].

Художественное время постоянно совершает скачки из настоящего в прошлое и, распадаясь на фрагменты, позволяет воспроизвести процессы, происходящие в сознании героя в тот или иной момент.

Семейно-бытовое время в произведении наиболее показательно представлено в семейных (или, так называемых, светских) беседах. Автор конкретизирует: «каждое первое воскресенье месяца в двенадцать тридцать она

наполнялась посетителями: родственниками, друзьями, случайными людьми – теми, кого Александр Брен приглашал пообедать и просто провести время...» [6, с. 45]. Разговоры родственников после обеда отыгрывают важную роль в композиции произведения – они синхронизируются с «персональным» восприятием действительности и отражают внутреннее состояние героев.

Художественное пространство произведения – фрагментарное, открытое. Специфика хронотопа романа в том, что писатель отчётливо передаёт личное отношение героини к каждому из микромест, с которыми ей приходилось сталкиваться на своём жизненном пути. Для произведения характерна структура межпространственности, составными элементами которой выступают мотивы блуждания и преодоления границ, а также образ Франции во время Великой Отечественной войны.

Главная героиня не ощущает уюта в точке «здесь», которая обозначает то или иное пространство. Она ищет для себя духовное пристанище, а позже убежище для себя и своих родителей от нахлынувшей войны. Географические локусы в романе часто меняются, отыгрывая роль «пространства памяти». Писатель часто использует в тексте романа топонимы: *Реюньон, Гваделупа, Мартиника, Сомали, Новая Каледония, Гвиана, Французская Индия* и микротопонимы: *Венсенский лес, улица Арморик, бульвар Монпарнас, улица Котантен, лавочки Четумалья, Фелипе-Карильо-Пуэрто, Оранже-Уока, ворота Пиклюс*. Географические объекты в романе охватывают не только французские местоположения, но и топонимы других стран, к примеру: *Ангкор-Ват* (название храма в Камбодже). Писатель старается придать повествованию достоверность. Автор акцентирует внимание на историко-географических признаках того или иного местопребывания, описывает детали.

Итак, главная героиня романа Этель не чувствует себя комфортно в точке «здесь», она очень часто испытывает характерное для ситуации экзистенциального кризиса чувство тошноты. Приведем примеры из текста: «Напряжение нарастало волнами. Этель чувствовала постоянную тошноту – от словоизлияний и восклицаний» [6, с. 86]; «У неё внутри была огромная чёрная дыра» [6, с. 100]; «Проходили недели, месяцы, а Этель по-прежнему чувствовала возникшую в ней пустоту. Пустоту и боль» [6, с. 102]; «Через некоторое время возобновились головокружения, вернулось и ощущение внутренней пустоты» [6, с. 110]; «Засыпая, Этель надеялась, что назавтра дыра внутри неё затянется, однако на следующий день понимала: рана не стала меньше» [6, с. 110]. Ощущение тошноты у героини является следствием одиночества, отсутствием настоящей человеческой близости.

Этель стремится в точку «там», которая отождествляется с географической реальностью – Канадой. Канада для героини выступает своего катарсисом, очищением от «грязи» войны, её бедствий и лишений.

Образ Франции – это место для героини романа, которое выполняет роль «пространства памяти» и состоит из фрагментов и небольших локу-

сов. В произведении Париж имеет неоднозначный характер. Этот город тематизирует, с одной стороны, утопические черты «мира детства», а с другой стороны – бегство из военной атмосферы оккупированного пространства. Автор представляет Париж через восприятие Этель: «В Париже Этель чувствовала на душе тяжесть, ей как будто стало трудно дышать» [6, с. 95]; «Июнь. Тишина над Парижем. Вслед за всеобщим возбуждением и несколькими бомбами, наугад сброшенными на столицу, вслед за вялым воем сирен и вереницами семей, прячущихся в подвалах, откуда дети вылезали, с головы до ног перепачкавшись углем, вслед за беготней по переходам метро и особенно после всех этих бесконечных обсуждений, предположений, сплетен, шумихи...» [6, с. 141]. В конце романа автор подводит своеобразный итог отношению героини к Парижу: «Франция, прощай, прошлое. Прощай, Париж. Перед тем, как отправиться в Торонто, Этель бродила по этому городу, который знала, любила и ненавидела» [6, с. 195].

Таким образом, повествование романа Ж.-М. Г. Леклезю направлено на создание угнетающей атмосферы периода войны, ощущения трагической потерянности человека. Главным признаком нарушения естественного течения жизни, установление всеобщего беспорядка является в романе разрушение, потеря дома как сферы безопасности, уюта и тепла, как идейно-нравственного ориентира.

В произведении сочетаются черты автобиографии (язык повествования, сюжет) и романа, неидентичность автора, рассказчика и героя, нелинейное хронологическое изображение, художественность повествования.

Время в романе «Танец голода» – ретроспективно, однако присутствует и смешение времен – прошлого и настоящего, использование «двойного регистра», что связано с экзистенциальным характером авторского мышления. В произведении представлена модель межпространственности как характеристики поведения и самопознания героев в период исторических катаклизмов. Данную модель составляют мотивы блуждания и преодоления границ, а также образ родины.

Список литературы

1. Le Nobel de littérature décerné au Français Jean-Marie Le Clézio [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/10/09/le-nobel-de-litterature-decerne-au-francais-jean-marie-le-clezio_1105151_3260.html#hNd55BITRIXoCoDo. – Date of access: 17.08.2016.
2. Ritournelle [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ritournelle/69577>. – Date of access: 17.08.2016.
3. Алташина, В. Д. Autofiction в современной французской литературе: легио из эго / В. Д. Алташина // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2014. – № 3. – С. 12–22.
4. Delaume, C. La Règle du Je. Autofiction: un essai / C. Delaume. – Paris : PUF, coll. «Travaux pratiques», 2010. – 219 p.
5. Le Clézio, J.-M. G. Ritournelle de la faim / J.-M. G. Le Clézio. – P. : Gallimard, 2008. – 210 p.
6. Леклезю, Ж.-М. Г. Танец голода / Ж.-М. Г. Леклезю; пер. с франц. М. Петрова. – СПб. : Амфора, 2013. – 221 с.

The article deals with the specifics of the genre of Z.-M. G. Le Clézio «The Refrain of Hunger» as a novel autofiction. The characteristics of space and time are analyzed. Through the system of spatio-temporal relations the worldview of the author is defined. The categories are important characteristics of the artistic image in the novel.

Keywords: space, time, chronotope, Le Clézio, The Refrain of Hunger, roman-parable, autofiction.

УДК 821.161.3-31

С. М. Лясович (Полоцк, Беларусь)

КАНЦЭПТ «ЧАС» У ТВОРЧАСЦІ У. КАРАТКЕВІЧА

У артыкуле аналізуецца склад канцэпту «час» у творчасці У. Караткевіча ў параўнанні з канцэптам «час» у беларускай мове. Выяўляецца семантычны аб'ём складнікаў аўтарскага канцэпта. Высвятляюцца адметнасці праяўлення часаадчування ў аўтарскай карціне свету. Разглядаецца перыферыя канцэпта – вобразны складнік: тэмпаральныя апазіцыі, семантычны і сімвалічны змест адзінак часу ў мастацкай сістэме У. Караткевіча, метафарызацыя тэмпаральнай лексікі, увага засяроджана на канатацыі пэўных часавых вобразаў у творчасці аўтара.

Ключавыя словы: канцэпт, У. Караткевіч, вобраз, ядро канцэпта, перыферыя канцэпта.

Канцэпт «час», паводле меркавання многіх даследчыкаў, уваходзіць у кола ключавых канцэптаў любой лінгвакультуры. Ключавыя канцэпты культуры – гэта «абумоўленыя ёю ядзерныя адзінкі карціны свету, якія валодаюць асаблівай значнасцю як для пэўнай моўнай асобы, так і для лінгвакультурнай супольнасці ў цэлым» [1, с. 118]. Час звычайна разглядаецца як кардыната, якая дадаецца да прасторавых параметраў пры вымярэнні свету. Але ў некаторых філасофскіх сістэмах час не ўдзельнічае ў пазнанні рэчаў. У працэсе чалавечага пазнання вылучылася шмат узаемадапаўняльных канцэпцый часу. Суточны час і поры года – увасабленне цыклічнай канцэпцыі часу. Гэта фазы якія неаднаразова паўтараюцца ў прыродзе і жыцці людзей. Узроставыя перыяды прадстаўляюць лінейную канцэпцыю часу. Літаратура як транслятар розных светапоглядаў адлюстравала два гэтыя варыянты бачання свету. Кожны аўтар у сваёй мастацкай сістэме аддае перавагу адной з мадэляў часу, хаця канкрэтныя мастацкія задачы могуць вызначаць выбар пісьменніка. Тэмпаральная лексіка выступае як сродак вывучэння часавых адносін у мастацкім творы.

На лексічным узроўні субстанцыянальнасць часу можа праяўляцца праз характар метафарызацыі тэмпаральных слоў. Вызначэнне субстанцыянальнасці часу характарызуецца такой уласцівасцю, як працягласць. Метафары тлумачаць не сам час, а яго цяжэнне і ўздзеянне. Паводле сем «цякучасць» і «бесперапыннасць руху» семантычнае поле часу карэлюе з семантычным полем вады: «*Ноч плыла агнямі і зорамі...*»; «*Гады сплываюць*»; «*Водар кропу, мята і ваўчкі. / Дні на гэтым водары настоены*».

Безумоўна, час асацыюецца з рухам, таму даволі часта тэмпаральныя лексемы спалучаюцца з дзеясловамі руху і пашыраны вербальныя метафары: «*Ноч крочыць*»; «*Чатыры леты / Прабеглі над бяляваю га-лоўкай*»; «*Даўно праляцела вясна*».

Працяглы тэрмін часу ўспрымаецца У. Караткевічам вельмі трагічна, мае асацыяцыю са смерцю: «*Нашто жыве і ў дыме гіне вулей?! / Нашто стагоддзі беспрасветных мук?!*»; «*Калі ж не зможа даць спакой жыцця, / Дык дасць спакой хоць **небыццём стагоддзяў***»; «*Маслісты брук. Куродым соцень год / На мёртвых дахах...*». Магчыма, такое адмоўнае стаўленне да мінулага абумоўлена адчуваннем жывым толькі таго, што рухаецца ў будучыню: «*Загіне, хто ў **мінулым** дрэмле...*». Вызначаецца канцэптуальная метафара «*мінулае – смерць*». Да будучыні У. Караткевіч ставіцца з большай надзеяй: «*О, калі ж яны прыйдуць, **гады алівы**, / Што галінамі шар зямны абаўе?*». Вобраз будучыні фарміруецца граматычным шляхам: ужыванне дзеясловаў *прыйдуць, абаўе* ў будучым часе. Выклік часу паэт выказаў у словах «*Быў. Ёсць. Буду*», абвясціўшы такім чынам месца пісьменніка ў мастацтве.

Лексема *век* пры метафарызацыі атрымлівае адмоўную канатацыю: «*Не дрыжы, не дрыжы, калі ласка, Зямля мая, / Бо навекі рассеешся ў **цемру вякоў***»; «*І навекі ты ў **цёмных, бяспмятных** згінеші **вяках***»; «*Туманны горад, / Ты вылечыў мяне пасля хваробы: / **Ты скінуў мне цяжар вякоў на плечы...***». Адмоўная канатацыя ўтвараецца метафарызаванымі лексемамі *цемра, цяжар*. Для аўтара *век* – гэта адзінка часу, роўная бясконцаці, звязаная з забыццём. Трэба адзначыць, што ў «Слоўніку эпітэтаў беларускай мовы» да адзінкі «час» са значэннем «перыяд у жыцці чалавечства, народа» і «веку» падаецца больш азначэнняў з адмоўнай канатацыяй у параўнанні з іншымі значэннямі лексемы «час» [2].

Вылучаецца і індывідуальна-аўтарскае абазначэнне старадаўнасці не толькі адзінкамі *век* і *стагоддзе*, але і тэрмінам часу трыста год: «*Ды і нашто? У задушнай кватэры / Кволья думкі ў сшытак пісаць? / Ў бога хлусні і нажывы верыць? / **Трохсотгадовыя** транты збіраць?*»; «*Мяне яны вылепяць, пэўна. / Ў **трыста год**: без зубоў, Без ідэй, без радкоў, без душы...*»; «*Яму яшчэ **трыста год** будзе **патрэбен сапра** з бузуном». Згаданая часавая мера падаецца аўтарам для абазначэння тэрміну, калі рэчы вычэрпваюць свой ліміт карыснасці. Магчыма, адмоўная канатацыя такой асацыятыўнасці вынікае з насычанасці негатыўнымі падзеямі часу *трохсотгадовай даўніны* для беларускіх земляў. Аўтару як гісторыку гэта было добра вядома, што і трансфармавалася ў адпаведны вобразны выгляд.*

Гіперонім «час» таксама не атрымлівае станоўчых азначэнняў: «*Стой, веліч, і спыніся, **грозны час!***»; «*Сцюжны час, **бязмежна-суровы...***»; «*І я веру ў **хрышчаны бомбамі** / **Мой крывавы, мой страшны час***». Час персаніфікуецца: «*Час **стагоддзі, як касой, сцінае...***». Прычым вобраз касы ад якой усё *йдзе да ценяў* асацыюецца са смерцю. Час здоль-

ны забіваць. Бачыцца час аўтарам і як суддзя: *«Толькі час вам уздасць поўнай мераю».*

У рамане У. Караткевіча «Каласы пад сярпом тваім» час – не толькі адзін з параметраў дзеяння, якое адбываецца, але і спосаб асэнсавання яго зместу. Невыпадкова азначэнне «вечны» аўтар скарыстаў пры апісанні вады і ракі ў прыватнасці. Дняпро, водная субстанцыя, – сімвал бесперапыннага руху жыцця. Працягласць і незваротнасць часу нараджае метафару плыні-ракі, якая не можа паўтарыцца ці павярнуць назад. Прычым час-рака выступае ў сваёй разбуральнай іпастасі.

Паводле філасофскага азначэння вечнасць – гэта «бясконца працягласць часу існавання свету, абумоўленая нестваральнасцю і знішчальнасцю матэрыі, яе субстанцыйнасцю, матэрыяльным адзінствам свету. Вечнасць уласціва толькі ўсёй матэрыі цалкам, кожнае канкрэтнае ўтварэнне ў свеце з’яўляецца мінучым у часе. Вечнасць не зводзіцца да неабмежаванага аднароднага бытавання матэрыі ў адных і тых жа станах або да бясконцай паслядоўнасці колазваротаў, яна ўключае ў сябе пастаянныя якасныя пераўтварэнні матэрыі і ўзнікненне новых станаў» [3]. Падобным чынам вечнасць прадстаўлена ў рамане праз свядомасць галоўнага героя: *«Ён звяртаўся цяпер да ракі, як роўны да роўнага. Цяпер перад абодвума была вечнасць. Косці стануць зямлёй, і вырастуць дрэвы, і пацякуць з іх кроплі дажджу. Проста туды, у раку. І ён стане ракою, а рака ім».* Вечнасць гэта няспынная пераўтварэнні, калі адно раствараецца ў іншым, якія адбываюцца незалежна ад чыёйсьці волі. Такім чынам, вечнасць можна зразумець праз рух, сістэму трансфармацый. Калі сыходзіць з таго, што змяняцца можа толькі жывое, відавочным становіцца анімістычнае ўспрыманне аўтарам свету. Вечнасць для У. Караткевіча менавіта тая катэгорыя, якая падкрэслівае пазачасавасць найбольш важных рэчаў у жыцці. Пазачасавасць супрацьпастаўляецца часу як шэрагу падзей менавіта праз паняцце вечнасці.

Апеляцыя да катэгорыі вечнасці ў тэксце адбываецца выключна з антрапацэнтрычных пазіцый, бо вечнымі маркіруюцца не рэаліі, што існуюць бясконца, а аб’екты матэрыяльнага свету важныя для кожнага пакалення (вечны = знакавы): *«Цукар і хлеб былі адзінымі вечнымі багамі, якія сапраўды кожны год уваскрасалі не так містычна, як Азірыс і Хрыстос, Адоніс і Тамуз усевялікі; яны ніколі не знікалі, ператвараючыся ў нервы, плоць і кроў. І каб чалавецтва аднойчы перарвала гэтую вечную эстафету, нават каб адзін ён, Алесь, перарваў яе, не было б каму слухаць».* Можна казаць пра вылучэнне аўтарам своеасаблівай вечнасці, асобнай вечнасці чалавечага свету са сваімі пазачасавымі сімваламі.

Сімвалам кахання, а таксама вечнасці ў рамане выступаюць зоры: *«Трэба назваць дзве гэтыя зоркі ля Воўчага Вока... Дык мы дамо адной тваё імя, а другой – маё... І нашы імёны будуць вечныя, як тыя зоркі».* Карэляцыя сімвалікі выразна адлюстравана праз апісанне развіцця адносінаў Алеся і Майкі.

Азначэнні, утворанья ад кораня *вечн-*, спалучаюцца ў аўтара з такімі рэаліямі, што на працягу стагоддзяў з’яўляюцца канстантамі прасторавага, ландшафтнага асяроддзя: рака, зоры, дубы, пушча: «...**і векавечныя, варажскіх часоў, дубы**»; «...**пераходзілі – на верхавіне грады – у перастойную адвечную пушчу**». У такіх кантэкстах вечны – гэта заўсёды. Сема «сталасць» у полі прыметніка *вечны* абазначана і праз вобраз параўнання як лёс, бо долю, паводле міфалагічных уяўленняў, немагчыма змяніць: «...**прагныя і вечныя, як лёс, чалеснікі печкі, якая кожную раницу патрабавала ахвяр**».

Азначэннем *вечны* аўтар маркіруе вызначальныя для героя правілы жыцця, інструкцыі да дзеяння: «**Я ведаю галоўнае. Тое, што чалавек павінен жыць толькі для разнявольвання людзей. Ён нікога не павінен хваліць, нікому не павінен спяваць оды. Бо оды – гэта толькі сцвярджэнне таго, што існуе, замацаванне яго на мёртвай кропцы, зрада руху чалавецтва. Ніякай пахвалы, толькі вечнае разнявольванне людзей**». Азначэнне *вечнае* падсумоўвае абазначаныя вышэй ў кантэксце характарыстыкі дзеяння героя – галоўнае і бесперапыннае – праз сему канстантнасці і руху адначасова. Герой дбае пра чалавечую вечнасць. Для чалавека вечнасць абмяжоўваецца яго жыццём, а разняволенне выражае субстанцыянальную форму жыцця – рух.

Пры спалучэнні з абстрактнымі паняццямі азначэнні з коранем *вечн-* часцей суправаджаюць негатыўныя з’явы жыцця: «...**знайшлі там доказы вечнага свайго рабства... ..вечнага глядзення чужымі вачыма**»; «...**з вечнаю крыўдаю на людзей**». У падобных кантэкстах эпітэт «вечны» акцэнтуюе ўвагу на недахопах грамадскага ўладкавання, выступае паказчыкам заганнай нязменнасці становішча рэчаў. Відавочная амбівалентнасць канатацыі семы «сталасць» у складзе тэмпаральнай лексемы «вечны».

Негатыўная эмацыянальная афарбоўка вечнасці ў свядомасці героя занатавана ў кантэксце праз карэляцыю аб’екта і вобраза параўнання: «**І мая безвыходна пойдзе ў змрок, / У атрутны, як вечнасць, цень...**». Вечнасць бачыцца атрутай, бо гэта асуджанасць на трансфармацыі, пераўтварэнні, у тым ліку тых з’яў жыцця, якія б герой хацеў захаваць нязменнымі. Выяўляецца амбівалентнасць светаадчування істоты, якая ўсведамляе з аднаго боку велічанасць і непарушнасць пэўнага парадку ў свеце і сваю далучанасць да яго, а з іншага – чалавек разумее, што яго існаванне і існаванне ўсяго, што яму так дорага – часовае.

Менавіта імгненне ў аўтара-філосафа лучыць чалавека з неспазнавальным феноменам часу: «**І ў імгненні сканання самога быцця / Ёсць імгненне жыцця, і імгненне смерці, / І імгненне веры ў вечнасць жыцця. / Я імгненне жыву, і памру на імгненне, / І у думцы і ў слове маім аджыву**». У вершы прадстаўлена цыклічная канцэпцыя часу, а часавыя адзінкі, якія паўтараюцца – жыццё і смерць. Магчымасць далучыцца ў гэты колазварот чалавеку – мераць сваё існаванне не побытавым часам (секундамі,

хвілінамі, гадзінамі), а абстрагавацца да імгнення – адзінкі, якая падкрэслівае такую субстанцыянальную характарыстыку часу, як няўлоўнасць. Спалучэнне *вечнасць жыцця* падкрэслівае такую характарыстыку жыцця як бесперапыннасць. У прозе імгненне – гэта менавіта той час, які можа вызначацца эмацыянальнай насычанасцю: «...на хвіліну яе ахапіла такое жаданне пры ўсіх схіліць да яго галаву».

Даволі сталую канатацыю мае метафарызацыя пораў года. Зіма асацыюецца з неўладкаванасцю, няўтульнасцю, трывогай: «*Стварыў калісь Бацічэлі / Шмат стагоддзяў таму / На муку маю, / На муку. / На вечную ў сэрцы зіму*». Вясна ў творах У. Караткевіча мае станоўчую канатацыю, выклікае радасныя і пяшчотныя пачуцці: «*Лісты мала, але трэба верыць / У жыццё, у каханне і ў вясны піры*»; «*Дні пяшчотнай вясны ўспамінаю*». Часта паэт абірае вясну ў якасці вобраза параўнання для пазітыўнай характарыстыкі іншых рэалій: «*Ўся [Каложэ] – як край наш, як сон, як вясна*». Такая пазіцыя ў структуры параўнання, што неаднаразова сустракаецца ў вершаваным тэксце, сведчыць пра прататыпічны статус згаданай пары года для аўтара. Выразна акрэсліваецца канцэптуальная метафара: «вясна – свята, радасць». Мастак трывала асацыюе вясну з маладосцю, лепшымі часамі, каханнем: «*Калі трымаеш жончыны рукі – / Сэрцам адчуеш: зноўку вясна*». Абранне ў якасці метафары ўзроставага перыяду пары года даволі сімвалічна. Адзінкі часу, якія абазначаюць узрост, знаходзяцца ў межах лінейнай канцэпцыі часу, а поры года, як ужо згадвалася, – цыклічнай, дзе кожная адзінка паўтараецца па праходжанні пэўнага цыкла. Таму, абіраючы ў якасці метафарычнага абазначэння маладосці вясну, аўтар ілюструе магчымасць паўторнага перажывання гэтага часу на эмацыянальным узроўні. Вясна ўвасабляе не толькі сам перыяд маладосці, але і шчырыя пачуцці, перажытыя чалавекам у той час: «*І паверыла ты, і змяняла вясну / На шаўкі, што знасіла даўно*». Вясна ў аўтара мае значэнне «год». Калі ў славянскіх мовах *год* як адзінка часу мог замяняцца на сінанімічную лексему *лета*, то ў У. Караткевіча аддаецца перавага менавіта вясне як адзінцы часазлічэння: «*Гэта ты іх паслала праз вёсны пагоняй за мною, / Каб яны узялі мяне зноў у крэпасці белай і чыстай*».

Частая персаніфікацыя на аснове тэмпаральных адзінак звязана не толькі з адухаўленнем жывой прыроды, але і з уяўленнямі пра дзейсную, уплывовую ролю часу для чалавека. У метафарах гэта адлюстравана праз матэрыялізацыю: «*Ты ўсё спіш, а дзень на нагах*»; «*Дзяцінства імчыць вясёлае / На мокрых конскіх гарбах, / Засмаглае, напаўголае, / З шыпынаю ў белых чубах*».

У тэматычнай групе «сутачны час» своеасаблівыя адносіны мае пісьменнік да ранку: «*Хай мне будзе абаронай цвёрдай / Звонкае, як шчыт, найменне той, / Гожай, як язмін, няўмольнай, гордай, / Як світанне сэрцу, дарагой*»; «*Дняпро на райскім світанні, / Белья світкі ў лугах. / Быў ранак сонечна-чысты*». Можна меркаваць, што сакралізацыя світання звязана з яго семантыкай у народнай беларускай традыцыі. «Рытуальныя за-

хады, што адной з вызначальных характарыстык мелі замацаванасць за часам «да свету» накіроўваліся на знішчэнне старога і небяспечнага» [4, с. 517], таму ранак асацыюецца з абнаўленнем. Невыпадкова аўтар ужывае эпітэты са станючай канатацыяй *райскі, сонечна-чысты*, параўнанне *дарагі, як світанне*, абазначае месца гэтага тэмпаральнага арыенціра ў сістэме каштоўнасцей аўтара.

Вобраз ночы ў аўтара амбівалентны. Гэта час змен, вырашальных падзей, прыняцця важных рашэнняў, цёмны час сутак, у сувязі з чым можа выклікаць страх, таямнічая пара чараўнікоў і сувязі з іншасветам, час адзіноты і шчырасці чалавека самога з сабой. Разам з тым, ноч – гэта чараўная пара, здольная абудзіць захапленне і, як жывая істота, нараджаць адчуванне цуда: «*Скрыпка ціхая ночы. Дрымотная музыка ночы*»; «*Ноччу звонкай і цёмнай прыходзіць з гулянкі – / Нават трохі пазней, чым прыходжу я*». Звон, музыка выступае для аўтара эквівалентам прыгажосці.

Шматзначнасць вобраза ночы садзейнічае выяўленню асаблівасцей светаадчування персанажаў. Для Алеся Загорскага ноч – знакавая пара. Уночы адбываецца знаёмства і наступныя сустрэчы героя з Геленай: «*А ноч ідзе, і коцяцца сузор'і*», – *ціха сказаў ён*». Гэтая фраза Алеся, якая стала матывам іх адносінаў, выступае ёмістым вобразам індывідуальнага ўспрымання часу героем. Дынамічны аспект часу як руху выражаецца дзеясловам *ідзе*. Але, замест непасрэдна лексемы «час», аўтар (герой) прапануе канкрэтную тэмпаральную адзінку вымярэння – ноч, час для яго вымяраецца начамі.

Не толькі гук, але і колер у У. Караткевіча вызначае канатацыю вобразаў часу. Дзень аўтарам не надзелены такой вялікай колькасцю сэнсаў як ноч, але менавіта колеравы эпітэт акцэнтуюе ўвагу рэцыпіента на знакавым для героя часе, вылучае канкрэтны дзень з шэрагу іншых: «*Урга ляцеў проста ў сіні дзень*»; «*І звер зноў рынуў у свой адвечны ганарлівы бег, са зварыным імпульсам ратуючы гэты сіні дзень...*». Сіні дзень ваўка – метафара жыцця, якое ён ратуе.

У творчасці У. Караткевіча можна прасачыць і гістарычную мадэль часу. Аўтар часта пазбягае дакладнага ўказання на дату, а арыенцірам абірае час жыцця вядомай гістарычнай асобы, гістарычную падзею ці свята: «*Было гэта праз некалькі год пасля таго, як Прыдняпроўе адпала ад Кароны*»; «*Касіць пачалі значна раней Янавага дня*»; «*Гэта табе не ў часы Радзішчава*». Такі спосаб часавызначэння адпавядае народнаму светапогляду, у якім часавымі арыенцірамі выступаюць святы народнага календара ці вядомыя падзеі.

К. Півавар сцвярджае, што «калі разглядаць ацэначны кампанент канцэпту час у беларускай мастацкай літаратуры, неабходна сказаць, што ў большасці выпадкаў адзначаецца нейтральнае стаўленне пісьменнікаў да гэтага паняцця» [5, с. 37], але прааналізаваны матэрыял пярэчыць такой выснове даследчыцы. У. Караткевіч ацэначна маркіруе часавыя адзінкі.

Вобразы часу прадстаўлены пераважна ў межах цыклічнай канцэпцыі часу, якая ўвасоблена не толькі ў прыродных цыклах, але і ў пераўтварэннях жыцця і смерці (яны таксама выступаюць часавымі адзінкамі). Як мяжа паміж часткамі цыкла выступае знакавае для аўтара імгненне. Гэта адзінка прадстаўляе субстанцыянальную прымету часу – няўлоўнасць.

Для чалавека, і асабліва для паэта, вельмі важна адчуваць, усведамляць сябе ў плыні часу. Для аўтара важны непасрэдна момант дзеяння, бо ён найлепшым чынам стасуецца з культурам жыцця – неад’емным складнікам светабачання У. Караткевіча. Такі светапогляд стасуецца з пазіцыяй беларускай лінгвакультуры, адлюстраванай у фразеалогіі. І. Бродак у даследаванні фразеалагізмаў з семай часу выявіла, што семантыка шэрагу фразеалагізмаў датычыцца не столькі саміх характарыстык часу, колькі асаблівасцяў працякання дзеяння ў часе [6, с. 237]. Напоўненасць дзеяннем – неад’емная адзнака часу ва ўяўленнях носьбітаў беларускай лінгвакультуры.

Час як абстрактная адзінка асацыюецца ў аўтара са смерцю, пры персаніфікацыі гэта судзіць і забойца, што выклікае страх, холад і няўтульнасць. Тое ж датычыцца вялікіх часавых адрэзкаў – вякі, стагоддзі. Мінуты час – гэта мёртвая пара, што падмацоўваюць метафары, дзе метафарызаваны кампанент – цемра, забыццё, цяжар, бязмернасць. Аўтарскім увасабленнем негатыўных адносін да працяглых адрэзкаў часу з’явіўся тэрмін «трыста год». Персаніфікацыя часу звязана з яго ўплывовай роляй для чалавека, а трагізм у адчуванні часу – з яго напаўненнем і бяссіллем чалавека перад ходам падзей. Менавіта ў межах лінейнай канцэпцыі час набывае адмоўную канатацыю. У плане персаніфікацыі часу светапогляд У. Караткевіча сугучны беларускай лінгвакультуры, бо гэта фіксуе і парэміялагічныя крыніцы (час – гэта лекар), і слоўнік эпітэтаў (час-Бог), і афарызмы.

Субстанцыянальныя характарыстыкі часу працягласць, хуткае змяненне стану (формы) прадстаўлены метафарызаваным, дзе ядром метафары выступаюць словы семантычнага поля «вада» і «рух».

Сталай эмацыянальнай афарбоўкай вызначаюцца і поры года: зіма звязваецца з няўтульнасцю, трывогай, старасцю. Вясна – прататып радасці, свята, маладосці, жыцця, лепшага часу (асабліва май). Гэта адзінка часазлічэння для У. Караткевіча. Зіма і вясна знаходзяцца ў антанімічных адносінах. Вобразы прыроднага часу падаюцца ў кантэксце традыцыйнай беларускай паэтыкі.

Вечнасць можа ўяўляцца ў форме і цыклічнай мадэлі, і як характарыстыка быццёвых рэалій. Катэгорыі вечнасці і імгнення ў аўтарскай карціне свету даюць магчымасць апісання часу ўнутранага сузірвання асобы, часу развіцця індывідуальнасці чалавека, час паўстае як духоўная катэгорыя. Тэмпаральная лексема *вечнасць* пазначае ў аўтарскай мадэлі свету тэрыторыю пазачасавасці з акрэсліваннем свету рэчаў як уласна чалавечай, духоўнай прыроды (у катэгорыях кахання, творчасці, сумлення, здрады), так і наваколя, з вызначэннем найбольш важных арыенціраў. Прыметнік *вечны* пазначае пазачасавы свет рэчаў этнічнай, культурнай прасторы.

Такім чынам, канцэпт «час» у творчасці У. Караткевіча аб'ектыўна працаваў праз шэраг тэмпаральных лексем, найбольш знакавымі з якіх з'яўляюцца *вечнасць, дзень, ноч, світанне, вясна, імгненне, век*. Часавыя характарыстыкі вызначаюцца апазіцыйнасцю, бінарнасцю, часу ўласціва дынамічнасць, няўлоўнасць, дзейнасць.

Спіс літаратуры

1. Півавар, К. С. Крытэрыі вылучэння ключавых канцэптаў у беларускай моўнай прасторы / К. С. Півавар // Беларуская мова і літаратура ў славянскім этнакультурным кантэксце : матэрыялы II рэсп. навук.-практ. канф., Віцебск, 19–20 ліст. 2015 г. – Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 2015. – С. 118–121.
2. Слоўнік эпітэтаў беларускай мовы [Электронны рэсурс]. – Менск : Вышэйшая школа, 1998. – Рэжым доступу: <http://www.slounik.org/epitety/>. – Дата доступу 11.10.2016.
3. Філасофскі слоўнік [Электронны рэсурс] / под ред. И. Т. Фролова. – 4-е изд. – М. : Политиздат, 1981. – 445 с. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/enc/item/f00/s01/a000176.shtml>. – Дата доступа: 11.10.2016.
4. Беларуская міфалогія : энцыкл. сл. / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч [і інш]. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.
5. Півавар, К. С. Беларуская ментальнасць у моўнай прасторы мастацкага тэксту : манагр. / К. С. Півавар. – Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 2015. – 155 с.
6. Бродак, І. Фразеалагізмы з сямей часу ў беларускай мове / І. Бродак // Каб жыло наша Слова : зб. навук. арт. да 90-годдзя з дня нараджэння Фёдара Янкоўскага / пад агул. рэд. М. І. Новік ; рэдкал.: М. І. Новік, Л. І. Яўдошына, В. М. Касцючык, С. Ф. Бут-Гусаім. – Брэст, 2009. – 316 с. – С. 235–237.

The particular manifestations of the time-perception in the author's picture of the world are found out. Peculiarities of time sense representations in the author's picture of the world are depicted. Temporal oppositions as well as semantic and symbolic contents of time units in V. Karatkevitch artistic system are studied. The ways of creating of images of time with the help of metaphors and the usage of temporal lexis as a core of metaphors are considered. At that special attention is paid to the connotation of certain images of time in V. Karatkevitch creative writing.

Keywords: concept, V. Karatkevitch, image, concept core, concept periphery.

УДК 821.161.3.09

Н. Б. Лысова (Полоцк, Беларусь)

«ХВІЛІНКА» З САВЕЦКІХ ГАДОЎ ЖЫЦЦЯ Ў КАНТЭКСЦЕ ФІЛАСОФІІ СТАРАЖЫТНЫХ ЧАСОЎ, АБО ВОБРАЗЫ ЧАСУ Ў РАМАНЕ ІГАРА БАБКОВА

В статье рассматривается хронотоп романа Игоря Бобкова «Хвилінка. Тры гісторыі». При изучении взаимоотношений исторического, советского времени и пространства, изображаемого в произведении, с миром эмоций и переживаний героев выявляются специфические черты стилистики книги, связанные с восточной философией, экзистенциальным измерением пространства и времени, сюрреалистической и фольклорной поэтикой.

Ключевые слова: хронотоп, буддизм, экзистенциализм, постмодернизм.

Раман Ігара Бабкова «Хвілінка. Тры гісторыі» [1] пра час. Аб гэтым гаворыць ужо назва. Яна мае канкрэтнае, прастора-часовае вызначэнне. Назва рамана – сапраўдная назва кавярні на праспекце Леніна ў Мінску напачатку 1980-х гадоў. Адзін з рэцэнзентаў кнігі прапаноўваў змяніць назву на «Хвілінка. Тры месцы», бо тры гісторыі рамана распавядаюць пра трох герояў, паэта, змагара і жанчыну ў трох месцах – у кавярні, у лесе і ў студэнцкім інтэрнаце. Час і прастора цесна звязаны, хранатоп твора становіцца стрыжневым вобразам романа.

Рэальная прастора былой кавярні «Хвілінка» сёння мае другую назву. Там цяпер рэстараны і кавярні замежнай кухні і высокага, не таннага, кошту. Змяніўся змест, вонкавы і ўнутраны, палітычны і метафізічны. І пакаленне, да якога належыць аўтар, якое пачынала сталець, назваўшыся «Тутэйшымі», спрабуе падвесці вынікі свайго шляху.

Так, новы твор Бабкова пра апошнія савецкія гады, пра пакаленне, якому давялося ўступаць у жыццё ў гады «застою», напярэдадні «перабудовы». Менавіта такі сюжэт кнігі – ад унутранай нявызначанасці, пошукаў ідэйнага прытулку ў атмасферы «застою» да моманту (ці хвілінкі) палёту думкі ці знаходжання свайго месца. Быццам час «Хвілінкі» – стаў перыядам падрыхтоўкі да будучага, аб якім ведаюць і аўтар, і чытачы, а героі твора не ведаюць, яны яго прададчуваюць. У творы, такім чынам, месца і час аб'яднаны, прыродна-ландшафтнае месца і гістарычны час, аб'ектыўна-нацыянальная прастора і суб'ектыўна-біяграфічнае яе вымярэнне.

Сам аўтар называе пакаленне «Тутэйшых» адным з самых «цэласных і згуртаваных ... агульнай эмоцыяй» [1, с. 10], галоўнай для якіх стала ідэя вяртання да сваёй, беларускай, культуры. Адначасова ўдзельнікі аб'яднання сфарміравалі матрыцу сучаснай, гарадской ці інтэлектуальнай, культуры і такім чынам, аб'ядналі часы нацыянальнага адраджэння напачатку і напрыканцы XX стагоддзя.

Ігар Бабкоў – філосаф, кніжнік, усходнік, выдавец, паэт і празаік. Ужо першы яго паэтычны зборнік «Герой вайны за празрыстасць» пранізаны міфалогіяй снабчання, што адразу было заўважана літаратуразнаўцамі. Напрыклад, А. М. Шылец у артыкуле «Міфалагічная сімволіка сну ў паэтычным зборніку І. Бабкова “Герой вайны за празрыстасць” звязвае “паэтычныя сны” Бабкова з паняццем усходняй танаталогіі “бардо”, згодна з якой “у выключным стане бардо, у стане памірання і “пасмерця” чалавеку даецца шанс вызваліцца, адарвацца ад кола сансары”» [2, с. 196]. Паэт працоўвае у першым зборніку «семантычнае поле сну як слепаты, няведання, духоўнай абмежаванасці чалавека ў недасканалым свеце людзей-прывідаў, якія толькі думаюць, што жывуць, а ў сапраўднасці спяць», «сон атаясамліваўся з духоўнай смерцю» [2, с. 196].

Тэма сну таксама з'яўляецца і ў кнізе «Хвілінка. Тры гісторыі». На гэты раз у сувязі з савецкай рэальнасцю, у пераносным значэнні – як «калектыўная галюцынацыя» [1, с. 25]. Трэба зазначыць, што вобраз калек-

тыўнага трызнення звязаны ў творчасці Бабкова і з нацыянальна-гістарычным вобразам. Менавіта так ён быў выведзены ў раманае пісьменніка «Адам Клакоцкі і яго цені» напачатку 2000-х гг.

Першы айчыны постмадэрнісцкі, інтэртэкстуальны раман «Адам Клакоцкі і яго цені» сабраў тэксты рознай тэматыкі, структуры. Тут ёсць і літаратурная рамка (эпіграфы, па-барочнаму доўгая назва, думкі на развітанне), і раман у раманае, і вершы, і лісты, і запісы. Аднак кампазіцыйным стрыжнем твора з'яўляецца сон, дакладней Беларускай Архіў Сноў, які стаў справай жыцця галоўнага героя – Адама Клакоцкага, «збіральніка, сыстэматызатара і дасьледніка сноў» [4, с. 6], аўтара дысертацыі «Сон як аргумент у палеміцы з картэзіянствам» і «Усеагульнай энцыклапедыі сноў» [4, с. 8]. Да таго ж ужо ў эпіграфіках узгадваюцца і «начныя мроі» Рэнэ Дэкарта і «сны лёгкадумных» Зьбігнева Гэrbэрга, і далей у главах рамана – цытаты вядомых літаратурных сноў.

Новы раман «Хвілінка. Тры гісторыі» працягвае традыцыю снабачання як вобразу-часу ў стылістыцы «новага рамана», з яго постмадэрнісцкімі прыкметамі (калейдаскапічнасцю, поліфанічнасцю, эсэістычнасцю, дыялагавасцю). Чацвёрты герой твора бармэн Лео быццам пераапрунуў Адам Клакоцкі. Аўтар піша аб дачыненні Леа да пераезду Скарыны ў Вільню, да перакладу Бібліі са стараарамейскай мовы і кітайскага даоскага трактата на старабеларускую мову, аб дапамозе гісторыку Даленгу-Хадакоўскаму і паэту Міцкевічу і г. д. Яго дзейнасць пашыраецца не толькі ў часе, але і ў прасторы, якая ідзе з Захаду на Усход у гістарычнай, рэальнай, і літаратурнай, неіснуючай, рэальнасці.

Леа ў раманае «Хвілінка. Тры гісторыі» – вобраз-знак гістарычнага персанажа нацыянальнай культуры, міфалагічны, адраджэнскі і цьмяны, фантастычны, або лагічна, навукова, не высветлены.

Напачатку рамана «Адам Клакоцкі...» ўзнікае сімвалічнае тлумачэнне сну, якое, на наш погляд, з'яўляецца вельмі важным для разумення пазіцыі нацыянальнага літаратара: герой рамана «параўноўвае радзіму з прыгожым сном, які сьніцца герою», і ён выказвае «пажаданьне, каб гэты сон доўжыўся вечна, бо мы ня ведаем, дзе і ў якіх краяхах нам давядзецца прагнуцца» [4, с. 7]. Такая патрыятычная сімволіка працягнецца потым у яго кнізе эсэ пад назваю «Каралеўства Беларусь. Вытлумачэнні ру(і)наў» [5]. Так, «каралеўства» ці «прыгожы сон», ці казначнасць, неспраўднанасць, невытлумачальнасць, па вялікім рахунку, нацыянальнага самаадчування, ідэнтыфікацыі і гістарычнай, часовай хады.

Імя героя «Хвілінкі» «Вялікага Леа. ... Мага і алхіміка» [1, с. 16], не вельмі гучнае для нашай прасторы, супадае з другім літаратурным героем (аб чым прызнаецца апавядальнік [1, с. 17]) – з рамана Германа Гесэ «Паломніцтва ў Краіну Усходу» («Die Morgenlandfahrt», 1932). Твор нямецкага пісьменніка ў літаратуразнаўстве прынята лічыць пашыранай метафарай пазнання, дзе «Краіна Усходу» расшыфроўваецца як душа, або сыходжан-

не ўсіх сэнсаў, усіх часоў і прастораў. Леа у рамане Гесэ – таямнічы вобраз слугі-правадніка да гэтай краіны, правадніка ці то ў будучыню, ці то назад, да смерці.

З тэмы смерці, дакладней яе асэнсавання, пачынаецца і аповед нара-тара гісторый «Хвілінкі», яшчэ аднаго героя рамана, цесна звязанага з асобай аўтара твора. Лірычны герой, апавядальнік, гаворыць аб сустрэчы з кафе і яго наведвальнікамі, з Леа і з трыма галоўнымі героямі рамана ў момант пошукаў сябе, свайго месца ў жыцці, у момант, калі ён ужо разумеў, што калісьці, як усе, «знікне ў часе» [1, с. 28]. «Я адчуваў сябе бяздомным акцёрам, які раптам пасярод п'есы зразумеў, што яму няма куды вяртацца. Пакуль не здарылася гэтае месца» [1, с. 28], – прызнаецца апавядальнік. Кафе «Хвілінка» з бармэнам Леа абарочваецца для яго той самай «Краінай Усходу», ці спазнаннай душой.

У «Хвілінцы» сон апрагнаецца ў «вопратку» ўспамінаў, з іх характарыстыкамі расцягнутасці і шчыльнасці, праваламі і падрабязнасцямі. Зварот да вобразу ўспамінаў-трызненняў дае магчымасць аўтару адыйсці ад сюжэтна-фабульнага апаведу да вольнага паэтычнага выказвання (нездарма ў рэцэнзіях на твор даволі часта проста цытуюцца сказы, як афарызмы). Стылістыка «снабачання» ці «ўспамінаў» дае магчымасць прыйсці да адлюстравання духоўных прыгод, да стварэння міфалагізаванага (яднаючага рэальнасць і космас) апаведу (чаго варты палёт-выратаванне герояў з інтэрната!), да «палення» ў Часе (мінулым і будучым), ці прадбачання. Сон выходзіць за межы часу ці аб'ядноўвае пакаленні: «Зерню пшаніцы сніцца колас, антрапоіду сніцца чалавек, чалавеку – той, хто прыйдзе яму на змену» [6, с. 232].

Сон як паэтычная прастора, як паэтычны стан – менавіта гэты напрамак паэтыкі абірае Ігар Бабкоў і ў сваёй апошняй кнізе вершаў. Асацыяцыі з класічнымі тэмамі сну пачынаюцца ўжо ў назве апошняга зборніка – «Засынаць, прачынацца, слухаць галасы рыб», што выклікае на памяць і шэкспіраўскае «заснуць і бачыць сны», і назву навэлы паўднёва-амерыканскага пісьменніка Элісеа Дыяса «Умереть, уснуть и видеть сны, быть может» [6, с. 255].

У паэтычным зборніку І. Бабкова яскрава вызначылася сузіральная, усходняя танальнасць. У паэзіі прысутнічае той паэтычны настрой, які выклікае югэн (катэгорыя ўсходняй паэтыкі, якую можна вызначыць як замацаванне смутку-радасці ад перажытага). На гэта паказвае і аўтар, калі гаворыць «... хіба словы нешта значаць/ Калі жыцьцё толькі сон і вярта нарэшце прагнуцца/ Разам зь імі/ У краіне Чыстай Зямлі» [7, с. 17], адсылаючы нас да будысцкай філасофіі Чыстай Зямлі.

У філасофіі будызму прастора і час – гэта таямніца чалавечага розуму, якія цесна звязаны з асабістымі рухамі цела і розуму. Прычым спачатку праз пазнанне матэрыяльных рэчаў ці прасторы (рух цела), а потым – праз пазнанне космасу ці часу (рух розуму).

У паэтычным зборніку Бабкова можна знайсці і вобразы мінулага часу. У вершы «Углядаючыся ў югэн прамінулага часу» аўтар малое пачуццё смутку-радасці пра мінулыя сустрэчы, яднанні, размовы «на самым скраі часу» – «Засталіся: яго нататнікі, яе сны, каляндар/ Два шалікі, зялёная лямпа, яе завушніцы/ Шклянка гарбаты, узьлёт веяў, самота ў Safe (падкр. – Л. Н.) / І боль у сьпіне, крыху вышэй за сэрца» [7, с. 22]. Прастора-часовыя вобразы, як бачым, не вызначаны лагічна, а ўяўляюць сабою набор рэчаў, месцаў (тут ужо ўзгадана прастора Кафе) і эмоцый. Менавіта эмоцыі з’яўляюцца знакамі часу. Бясконцаць прасторы, згодна з будызмам, «не можа быць спасцігнута, ментальна прадстаўлена або вызначана, яна можа быць толькі перажыта. Толькі калі чалавек перажывае гэты вопыт, можна казаць аб адкрыцці часу як аб новым вымярэнні розуму» [8, с. 5].

Аб усходнім кірунку мыслення свайго героя-наратора Бабкоў гаворыць і ў «Хвілінцы». Ён падкрэслівае, што падчас пошукаў сэнсу, у дыскусіях з сучаснікамі «раптам усведаміў, што меў наўвазе Нагарджуна, гаворачы пра адсутнасць альбо пустэчу, з якой усё нараджаецца» [1, с. 23]. Заўважым, што усходні філосаф II–III стагоддзяў Нагарджуна ў «Шуньята-саптаці» гаворыць аб неіснаванні ў рэальнасці трох часоў (мінулага, сучаснага і будучага), бо яны ўзаемавызначаемы, і толькі суіснуюць. Вызначальнасць часу па катэгорыях мінулага, сучаснага і будучага – гэта справа мыслення, у рэальнасці – часу няма, яно ўяўляе сабою адзінае цэлае, якое складаецца з мноства імгненняў жыцця – ці хвілінак. З падобных хвілінак ці момантаў “прасвятлення” і складаецца светаўспрыманне.

Апавядальнік у рамане «Хвілінка...» параўноўвае хаду свайго героя з пошукамі пазнання, «як і ў пячоры Платона», дзе можна адкрыць «пэўныя адпаведнасці» [1, с. 20]. У кавярні «Хвілінка» адбываецца пазнанне свету, кафе абарочваецца «пячорай Платона», пазнанне савецкага часу дапаўняецца адкрыццём гістарычнай ці марфалагічнай карціны свету.

Пашырэнне сэнсу мае не толькі міфалагічныя абрысы, але і экзістэнцыйна-асабовыя. Апавядальнік піша, што менавіта ў «Хвілінцы» яго «жыццё раптам адкрылася мне як кветка, ... гэта было не проста фізічнае пачуццё, а штосьці больш складанае і насычанае. Амаль неадсюль. Штосьці накшталт сартраўскай pausea. Памятаеце, у ягоным рамане галоўны герой патрапляе ў гэтую пастку» [1, с. 23–24]. Яшчэ адно літаратурнае падваенне сэнсу, бо «Тошнота» Сартра, ідыёлага экзістэнцыялізму, ёсць нішто іншае як вобраз ментальнага ўспрыняцця свету вакол сябе, скрупулёзны самааналіз часу і прасторы.

Але ў адрозненне ад сартраўскага, аналіз рэчаіснасці ў «Хвілінцы...» мае іншы настрой і ацэнку, не хвора-песімістычную, а наадварот – аптымістычную. Напрыклад, назіранні паэта Францішка, героя рамана за прыкметамі сацыяльнага, рэальнага, часу заканчваюцца адкрыццём гармоніі свету: «... усе яго вершы здараюцца менавіта там, у прасторы, калі чалавек выходзіць з вусцішнага і бачыць – на хвіліну, хаця б на хвіліну (падкр. –

Л. Н.), – які неверагодна прыгожы і дасканалы наш свет, як усё тут страшна істотна і як прадумана» [1, с. 40]. Заўважым акцэнт на моманты адкрыцця свету, гэтыя хвілінкі робяцца «крысталамі часу» (Дэлёз), у якіх знікае несапраўднае, і застаецца галоўнае.

Пісьменнік застаецца верным стылістыцы сваіх папярэдніх твораў, сваёй філасофіі бачання. Яго новы твор убірае ў сябе ўсходнія уяўленні аб часе. Але «Хвілінка» фіксуе асабістыя, сярэднееўрапейскія, знакі часу. Так, інтэрнацкі палёт-выратаванне герояў адбываецца, напрыклад, 24 жніўня 1984 г. [1, с. 231]. Сёння 24 жніўня – дзень незалежнасці Украіны, да яго абвешчання ў 1991 г., як знаку перабудовы, ці новай палітычнай эпохі краін былога Саюзу, застаецца яшчэ шэсць гадоў. У 1984 г. нараджаецца і будучая каханая аўтара твора, да іх сустрэчы – дванаццаць гадоў. Падвоенны час: палітычны падзеі адбываюцца разам са знакамі асабістага чалавечага лёсу, у мінулым закладзена будучыня.

Агляд вобразаў часу рамана можна пачаць першым сказам твора, дзе сам аўтар канкрэтызуе хранатоп твора: «Францішак любіў казаць, што ён нарадзіўся ў гэтым часе і гэтым месцы толькі дзеля таго, каб пакаштаваць добрай кавы ў прыстойнай кампаніі» [1, с. 9]. «Гэты час» – савецкі час і «гэтая прастора» – мінская, беларуская, прастора. Яны аб’яднаныя жыццём пакалення, 80-дзсятнікамі, ці «Тутэйшымі» (1987–1989), да якіх належыць сам аўтар. Яны самі абралі для сябе гэту назву – скіраваную ў мінулае (назва п’есы Я. Купалы 1920-х гг.) і прывязаную да месца нараджэння. Аўтар падкрэслівае пачатак гісторыі 1982 г. (год іх знаёмства-сустрэчы) і дадае да гэтага, як піша апавядальнік «не з лёгкім сэрцам» [1, с. 32] метафарычны вобраз таго перыяду гісторыі – «была восень»: «Словы дрыжэлі і трапяталі, як тонкая павута ў восеньскім лесе [1, с. 20], «стаяла восеньская раніца 1982 года» [1, с. 23], «за вокнамі Хвілінкі амаль заўсёды была восень» [1, с. 32]. На вуліцах гучалі аптымістычныя лозунгі, «ўсё заставалася такім, як ёсць... у шапіках прадавалі “Правду” і “Вечерний Минск”, піянеры ўскідвалі рукі ў салюце і давалі клятву жыць, як завяшчаў вялікі Ленін, менскае метро рыхтавалася ўпусціць у свае светлыя залы савецкі народ беларускага разліву... І ў той жа час было ясна, што гэта толькі ілюзія, сон – усяго насамрэч няма» [1, с. 24–25]. Савецкая рэальнасць як восеньская ілюзія ці сон – такі вобраз для свайго часу абірае пісьменнік-філосаф.

У рамане не будзе распаўсюджанага ў літаратуры новай сацыяльна-палітычнай рэальнасці прапагандысцкага вобразу савецкай утопіі, ад якога ідуць асацыяцыі да сонечнага летняга дня ці «города Сонца». Восеньскае «трызненне» ці «сыход» у рамане Бабкова дапаўняецца іншымі знакамі часу – цывілізацыйнымі і міфалагічнымі. Аўтар піша, што падзеі твора адбываюцца «у эпоху неапраўнай дэградацыі свету, у часы Калі-Югі» [1, с. 9]. Узнікае новае вымярэнне часу – індусцкае, звязанае з «сумеречным» (ці восеньскім?) перыядам чалавечай гісторыі, пазначанага хваробамі, войнамі і вызначаемага хвілінамі (!) з жыцця Брахмы. Такім чынам, асобнымі

дапаўненнямі-знакамі, у кнізе ўзнікаюць вымярэнні часу, якія неабходна расшыфроўваць чытачу.

Дапаможнікам для чытання рамана «Хвілінка...» становіцца новая аповесць Ігара Бабкова «Францішак: словы за вакном» [9], якая не проста працягвае гісторыю аднаго з трох (аўтар называе яго галоўным) герояў «Хвілінкі...», але вяртаецца да падзей папярэдняй кнігі, тлумачыць іх. Словамі Францішка з новага твора адзначаецца значнасць і складнасць савецкага часу «Хвілінкі...»: «Не прастора, а час ёсць нашым сапраўдным домам, – запісаў ён калісьці даўно, за стойкай аднаго менскага бистра. Час, у якім мы былі і адбыліся. Мілы прытулак, пяшчотны і эфемерны» [9, с. 23]. Францішак гаворыць аб часе «Хвілінкі...» як аб новым нараджэнні, якое было экзистэнцыйна не простым: «Ісці па плыні, разам з усімі было немагчыма. Можна было пайсці насуперак. Насустрэч плыні. Альбо ўвогуле спыніцца. Адысці ўбок. Урэшце ён адважыўся. Спыніцца. Паставіць крыж. Памерці і нарадзіцца зноў...» [9, с. 27]. Аўтар гаворыць аб перамозе над часам, аб выхадзе з яе прыроднага кола паўтараў, каб набыць сэнс свайго жыцця, значнасць асабістай хвіліны ў касмосе. Гістарычная прастора і сцяжынка асабістага жыцця, цывілізацыйная цыклічнасць і імгненні быцця чалавека – праблематыка твораў Ігара Бабкова.

Кнігу «Хвілінка. Тры гісторыі» сам аўтар вызначае як сагу [2, с. 10]. Жанравыя характарыстыкі сагі звязаны з гераічнымі учынкамі, значнымі палітычнымі падзеямі і з міфалагічным уяўленнем аб часе. У сучасным філасофска-літаратурным рамане Ігар Бабкоў вяртаецца да старой паэтыкі, каб стварыць «узорнае» ўяўленне аб гісторыі свайго часу. Словамі апавядальніка «Хвілінкі...», «узорны» твор – «не ў тым сэнсе, што ён прагучаў і быў пачуты тады, у сваім часе, і надалей заняў пачэснае месца ў зборніках і анталогіях. Не, ён так і застаўся асабістым дакументам» [1, с. 47]. Як у фальклорных тэкстах, як у сазе, гістарычнае адлюстроўваецца праз адзінкавае, гераічнае, перажыванне ці барацьбу з няўмольным часам.

Постмадэрнісцкая складанасць, філасафічнасць вобразу часу ў сучаснай сазе Ігара Бабкова «Хвілінка. Тры гісторыі» патрабуе далейшага аналізу, гаворачы словамі апавядальніка «Хвілінкі...», яго яшчэ трэба «вытлумачваць, слова за словам, расплятаючы нітку сэнсу» [1, с. 47].

Спіс літаратуры

1. Бабкоў, І. М. Хвілінка. Тры гісторыі / І. М. Бабкоў. – Мінск : Выдавецтва «Логвінаў», 2013. – 232 с.
2. Литературную моду диктуют большие издательства : интервью Л. Рублевской с И. Бобковым // СБ. Беларусь сегодня. – 2013. – 31 октября. – С. 10.
3. Шылец, А. М. Міфалагічная сімволіка сну ў паэтычным зборніку І. Бабкова «Герой вайны за празрыстасць» / А. Шылец // Праблемныя напрамкі развіцця мастацкай творчасці і вербальнай культуры нацыі : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Мінск, 20–21 ліст. 2003 г. – Мінск : УА «Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка», 2004. – С. 195–197.

4. Бабкоў, І. М. Адам Клакоцкі і яго цені. Раман у дзесяці гісторыях / І. М. Бабкоў. – Менск : «БАС», 2001. – 110 с.
5. Бабкоў, І. М. Каралеўства Беларусь. Вытлумачэньне ру[і]наў / І. М. Бабкоў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2005. – 142 с. – (Галерэя «Б»).
6. Книга сновидений / сост. Х. Л. Борхес. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2005. – 303 с.
7. Бабкоў, І. М. Засынаць, прачынацца, слухаць галасы рыб : вершы / І. М. Бабкоў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2009. – 118 с. – (Галерэя «Б»).
8. Далыкова-Парфинович, В. С. Калачакра, пространство и время в тибетском буддизме / В. С. Далыкова-Парфинович // Гленн Муллин. Практика Калачакры. – М. : Беловодье, 2002. – С. 5–22.
9. Бабкоў, І. М. Францішак: словы за вакном. Апovesць / І. М. Бабкоў // Дзеяслоў. – 2016. – № 3 (82). – С. 20–65.

УДК 82-94:394

Н. П. Кнэхт (Москва, Россия)

АНТРОПОЛОГИЯ ВРЕМЕНИ В ЗЕРКАЛЕ МАЛОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Автор пытается наметить и сравнить подходы к анализу текстов малой литературы и создаваемого ей культурного пространства, переосмысляя такие понятия, как время-образ, кайрологическое время, событие, быстрота, поток, ностальгия. Обсуждаются новые перспективы в гуманитарном знании, которые открывает «антропологизация» литературной рефлексии в отношении текстов «невмышленной литературы» (литературы «срединной сферы» – сферы между искусством и жизнью, с одной стороны, и высокой и тривиальной литературой – с другой).

Ключевые слова: время-образ, кайрологическое время, событие, поток, ностальгия.

Современный литературный процесс в России расценивается отечественными критиками как ситуация стремительного распада и деградации литературы. Очевидно, это связано с появлением Интернета, как новой, абсолютной литературы. Изменяется функция чтения, снимается запрет на письмо, который негласно существовал в старой прозе. Современный мир – это огромная коммуникативная система, в которой все переводимо через текст, который (как показали французские структуралисты) является, по сути, гипертекстом или интертекстом. Область литературы расширяется. Это более широкое понятие, чем писательство, беллетристика, коммуникативная сфера. Литература производит события мысли через событийность самого языка, через новый опыт, который оказывается ценным. Неожиданно литература становится инструментом формирования социального воображаемого, продуцирования смыслов, новой технологией формирования ментальности. Она берет функцию репрезентации, становится институтом социализации, осуществляет раннюю диагностику состояния общества. Это невероятно чувствительный институт по сравнению с социологической наукой, которая грубее социальных практик литературы и не поспевает за ними. Современная литература фиксирует процессы соци-

альной анонии раньше, полнее, точнее. Немалую роль в этом процессе играет малая литература, или еще ее можно назвать «невывышенная литература», в которой идет процесс легализации «женского письма», «автодокументальной прозы», дневниковых записей и воспоминаний. Меняются интерпретационные парадигмы в оценке этих тестов.

Что такое малая литература? Впервые проблему малой литературы мы находим у Ф. Кафки (еврейская литература в Варшаве и Праге). Ж. Делез и Ф. Гваттари – исследователи творчества Кафки – поясняют, «что малая литература – это не литература малого языка; скорее, она – то, что меньшинство делает внутри большого языка» [1, с. 20]. Кафка, определяя тупик, который закрывает доступ к письму для евреев Праги (но они не могут не писать, т. к. это единственный способ закрепить угнетенное национальное самосознание), как бы предвидит современные процессы детерриторизации, миграционные волны, появление новых форм проживания, лишь частично совпадающих с национальными границами. Важную роль начинает играть «язык документа». Именно в малой литературе индивидуальное дело (женское, семейное, супружеское, профессиональное, национальное), увиденное в оптике микроскопа, приобретает необычайную важность и нужность в построении совсем другой истории. Поэтому автобиографическое письмо, дневники, автодокументы, письма, эго-истории, этнографические свидетельства, эссе, мемуары, попадая в политическое поле, становятся кирпичиками в коллективной сборке высказывания. Малая литература «прорастает» в условиях большой (признанной) литературы [2]. Она связывает современные формы проживания с многочисленными практиками воспоминания. В малой литературе люди реализуют производство собственных воспоминаний в определенных социальных контекстах, пытаются спасти «свою историю» и образы былого.

Постепенно складываются новые подходы к анализу текстов малой литературы и создаваемого ей культурного пространства. Об этом свидетельствуют новые темы-проблемы, которые все чаще попадают в фокус исследовательского внимания не только литературоведов, но и антропологов, социологов, историков и философов, как например: «Литература и автобиография: на перекрестке жанров и интерпретации»; «Автобиография – исповедь – проповедь – путевой дневник»; «Из архивов: Голоса и судьбы»; «Голоса женщин» и пр. Это корреспондирует с автоэтнографией – чрезвычайно сложной и непривычной позицией для многих ученых проводить исследования в отношении собственного знания, опыта и жизни. Здесь автоэтнография сталкивается с мощной объектоцентричной научно-исследовательской традицией, которую образно можно выразить так: «Чтобы изучать рыб, необязательно быть рыбой». Автоэтнография настаивает на обратном тезисе, привлекая для анализа весь методологический арсенал современного гуманитарного знания – феноменологии, герменевтики, психоанализа, аналитической антропологии. Исследователь дол-

жен вчувствоваться, вжиться в материал, чтобы его понять и присвоить, сделать чужой опыт своим. Образно говоря: «Чтобы изучать рыб, надо пожить рыбой».

Таким образом, на перекрестке прозы, истории и автобиографии проявляются едва уловимые черты нового жанра. Критики его называют «литературой существования» (Ирина Роднянская), «новой исповедальностью» (Евгений Шкловский), «трансметареализмом» (Наталья Иванова) и даже «довлатов-жанром» (Марк Липовецкий) [3]. Стремление превратить свою биографию в литературное произведение, быть может, неосознанно подражая образцу (Довлатов обнажил литературную сторону жизни – «мир как текст»), возможно, сегодня связано с попыткой преодоления «кризиса личной значимости». Речь идет не о «кризисе среднего возраста», как временном явлении, а о глубоком антропологическом кризисе, который связан с существованием человека в современном мире.

В наше время это обостряется заменой кайрологического времени часовым временем, пронизывающим все сферы социальной жизни. Кайрологическое время связано с экзистенциальным, это особое чувство непреложности момента, актуальности здесь и сейчас собственной реализации в событии безотносительно к любым часовым индикаторам. Тогда настоящее становится истинной схемой времени [4, с. 16].

Часовое время – время эпохи модерна – связано с процессами индустриализации, это рационализированное время, оторванное от естественных природных процессов. На это обратил внимание Лефевр. Он замечает, что жизненное время, которое человек ощущает, благодаря естественным природным процессам, в современных обществах «поглощается городом», заменяется измерительными инструментами, которые отделены от природной и социальной среды. Это, разбитое на равные мерные кусочки время, сквозь призму которого можно рассматривать физический мир, Беньямин характеризует «пустой гомогенностью времени». Здесь природа времени подменяется способами его измерения, отождествляется с интервалами и мгновениями [5]. Джордж Герберт Мид попытался вернуть времени жизненное наполнение, показав, как оно встраивается в действия людей, события и роли. Прошлое и будущее оказываются связанными с настоящим, неотделимыми от трансцендентального горизонта человеческой темпоральности. Его исследования темпоральности укладываются в традицию понимания времени, заложенную Гуссерлем, Бергсоном, Хайдеггером, Башляром. Согласно этой позиции нужно различать время (*temps*) – время количественное, делимое на пространственные единицы и длительность (*durée*) – жизненное время, время становления. Жизненное время связано с телесным опытом человека. Механизмы памяти, поэтому связаны не с автоматическим воспроизведением прошлого, но с темпоральным наслоением одних событий на другие и трансформацией воспоминаний в процессе жизни. Неизбежная субъективность воспоминаний

наний корректируется, как считает Хальбвакс в исследовании коллективной памяти, укоренением времени в мемориальных и праздничных институтах. Таким образом, прошлое сохраняется и интерпретируется настоящими и будущими поколениями. Интересны размышления Гастона Башляра в его онтологии «отклика», где он использует акустическую метафору – идею звуковой волны, связанную с чувством слуха, а не с визуальным присвоением памяти. Ощущение дома, очень важное для формирования и поддержания памяти, преобразует представление о доме как физическом объекте в «Дом» как метафору интимности, когда человек грезит наяву. Восприятие воспроизводит картины прошлого, наполненные не только красками, но и звуками, запахами, памятью тела, болью, негой и пр.

«Запах простыней в шкафу, крутизна подвальной лестницы, лоскут краски, от скуки оторванный в детстве от подоконника, – все это становится материальной субстанцией, из которой состоят наши воспоминания ... Проживать ... значит через грезы и память приносить из прошлого то, что давно было забыто, и жить среди откликов этой воссозданной интимности».

Это пример попадания в прошлое через сложное чувство принадлежности, которое рождается при посещении дома детства. Его приводит Хезерингтон, передавая позицию Башляра [6, с. 18].

В литературных опытах Вальтера Беньямина антропология времени связана с глубоким экзистенциальным переживанием:

«Ничто не питало мои воспоминания столь щедро, как вид дворов, где была среди темноватых лоджий одна, ... ставшая колыбелью, в которую уложил меня, своего нового жителя, Берлин. ... Меня убаюкивало ритмическое постукивание – и колес городской электрички, и колотушек, которыми во дворе выколачивали ковры. Оно было той заводью, где рождались сновидения. Поначалу без образов, полные, кажется плеска льющейся воды или запаха молока, потом протяжные – сны путешествий и дождей» [7, с. 11–12].

«Время старилось в этих сумрачных покоях, открытых со стороны двора. И потому, когда я поздним утром, выйдя в лоджию, лицом к лицу сталкивался с временем, оно уже так давно было поздним утром, что казалось, здесь оно более полно отвечает своей сути, чем в любом другом месте. На лоджии мне никогда не удавалось дожидаться этого часа – всякий раз он уже дождался меня. Когда же я наконец подстерегал его, оказывалось, что позднее утро настало и даже как будто успело выйти из моды» [7, с. 13].

Это примеры уже другой литературы, которую не принято называть большой литературой, литературой образца, потому что «из методологической разработки относительно того, как жить и «что делать», литература – по пророчеству С. Довлатова – «превратится в захватывающее явление самой жизни»:

«Но мысли, идеи и тем более сюжет – это как раз то, что меня интересует в литературе меньше всего. Более всего мне дорога в литературе ее внеаналитическая сторона, ее звуковая гамма, ее аромат, ее градус, ее цве-

товая и фонетическая структура, в общем, то, что мы обычно называем необъяснимой привлекательностью» [8, с. 227].

Вопрос, который сейчас приобретает все большую актуальность, возможна ли сегодня большая литература? Или она перемещается на периферию культурного процесса? Похожие вопросы задаются сегодня и по отношению к искусству вообще: как возможно искусство? Что остается от искусства? Возможно ли сегодня появление таких литературных образцов, которые бы мы отнесли к великой русской литературе? Как известно, русская литература становится великой именно потому, что она приобретает статус мировой и представляет важнейшую смысловую структуру. В России, начиная со второй половины XIX века, вся империя становится «литературоцентричной». Литература выстраивается как составляющая имперского сознания, подкрепляется идеологически философией всеединства и поддерживается всеми институтами. В рамках XIX столетия литература заменяет все культурное пространство, структурирует опыт. Фактически мы не найдем ни одного опыта знания, ни одного социального института, которые могли бы соперничать в плане информационной емкости с тем опытом знания, который давала литература. Великие литературные произведения создавали общую иллюзию реальности, формировали вкусы, привычки, моду. Наче говоря, «учили, как надо жить». В советской России, в эпоху сталинизма сохраняется имперское сознание, и литература сохраняет и регенерирует свое право на всеохватность и центральное место в культуре. Все информационные потоки подконтрольны и проходят жесточайшую цензуру. Завершается столетняя традиция появлением «Колымских рассказов» и «Архипелага ГУЛАГа». Заканчивается эпоха великой русской, или большой литературы. Меняется отношение к реальности и к способам ее описания. Начинается описание «скрытой» реальности, ее изнанки, когда ГУЛАГ становится истиной империи. Само описание ГУЛАГа – невозможная вещь, потому что это описание уже не может быть литературой, той литературой, которую принято называть великой. Шаламов настаивает на том, что он не хочет писать литературу [9, с. 370]. Шаламов доказывает и показывает, что для обнаружения доказательств ГУЛАГа и их предъявления нужна другая, быть может, единственная форма, в которой достоверность факта не может быть опровергнута. И это литературная форма, но такой литературы, которая используется для документирования. Происходит перевертыш: важен не документ, который переходит в литературу, обыгрывается, дополняется, быть может, вымышленными деталями, и в итоге исчезает как документ, а наоборот, литература используется для передачи документа, и сама становится документом времени, документом эпохи. Шаламов утверждает невозможность нарратива. Он, как и Андрей Платонов, не может использовать старый язык. Они не создают язык, как это делает, например, Солженицын, продолжая традицию большой литературы. Речь идет о поиске принципиально нового языка. У Шаламова, как и

у Платонова, язык – предатель, провокатор. Он не может передать нечеловеческое напряжение реальности. Показать весь ужас реальности, не пугая, а представляя ее как документ времени, когда литература выступает посредником документирования этого ужаса [10, с. 11–41].

В постперестроечной России техника исповеди и признания заменяется понятием «storytelling». Это понятие еще не нашло в русском языке своего эквивалента. Редко, но с нарастающей частотой этот термин употребляется в простой транслитерации, в переводе это обозначает «рассказывание историй». В России, особенно в нулевые годы, наблюдается своеобразный бум свободного речепроизводства, происходит возвращение жанра рассказывания историй. Однако сегодня этот жанр приобретает новые необычные обертоны. В домах российских интеллектуалов популярными становятся журналы «Караван историй», «Биография», «Story». Людям стали интересны простые человеческие истории. Поэтому и приобрели популярность журналы, специализирующиеся на рассказывании историй людей, чьи биографии воспроизводили сложную человеческую реальность – реальность человеческой жизни в одном линейном непрерывном континууме. В этих историях запечатлен образ времени, в которое можно попасть через рождающееся чувство ностальгии по прошлому непосредственно в самом акте чтения.

Известные люди – актеры, художники, политики, обладающие публичностью, поняли, что свои истории можно продать. Как известно, теория повествования появляется в связи с развитием рекламы, маркетинговыми стратегиями: чтобы товар хорошо продавался, он должен сопровождаться историей, т. к. люди охотнее покупают товары с историей. Экономика срастается с политикой и storytelling приходят в политическую сферу. Начинается эра политических программ по производству биографий политических деятелей в жанре исповедальных историй, которые конструируются по уже известным технологиям рассказывания сказок. Появляется профессия эксперта – создателя историй. Кандидаты во власть продают свои истории. Не случаен успех мегаисторий, которые низвергли высокую литературу, т. к. они заменили своими простыми прозрачными схемами ту необыкновенную сложность, которая была достигнута в литературе образца, например, в эпоху модерна. Современный массовый читатель разучился (а может быть и не привык) читать сложные, нарративно изощренные произведения и предпочитает простые линейные повествовательные конструкции. Он не верит сложным системным построениям, т. к. куда проще доверять очевидности простых повествовательных конструкций. Поэтому storytelling не так безобиден, как вымысел и вся система образов высокой литературы, ибо они несут много обмана, застилающего реальность. Это должно вызвать ответную реакцию – сопротивления и критической рефлексии, раскрывающей изнанку реальности.

Список литературы

1. Делез, Ж. Кафка: за малую литературу / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – М. : Институт общегуманитарных исследований, 2015. – 112 с.
2. Савкина, И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века / И. Савкина. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 416 с.
3. L-Критика (Литературная критика) : ежегодник Академии русской современной словесности. – М. : АРСС, 2000. – 288 с.
4. Подорога, В. KAIROS, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше / В. Подорога. – М. : ООО «Изд-во “Грюндриссе”», 2013. – 180 с.
5. Урри, Дж. Социология за пределами общества: виды мобильности для XXI столетия / Дж. Урри. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. – 336 с.
6. Hetherington, K. Technologies of Place. Labour of division Conference, Keele University / K. Hetherington. – 1995.
7. Беньямин, В. Берлинское детство на рубеже веков / В. Беньямин. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс» ; М. : Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2012. – 144 с.
8. Довлатов, С. Речь без повода ... или Колонки редактора / С. Довлатов. – М. : Махаон, 2006.
9. Шаламов, В. Собрание сочинений : в 4 т. / В. Шаламов. – М. : Художественная литература ; Вагриус, 1998. – Т. 4.
10. Подорога, В. После ГУЛАГа / В. Подорога // Апология политического. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2010. – 288 с.

The author tries to identify and compare approaches to the analysis of texts of minor literature and cultural space created by it, reinterpreting such concepts as: time-image, kairological time, event, quickness, flow, and nostalgia. The author discusses new perspectives in the humanities knowledge, offered by the “anthropologization” of a literary reflection concerning texts of “nonfiction literature” (literature of the “middle sphere” – the sphere between art and life, on the one hand, and high and trivial literature, on the other).

Keywords: time-image, kairological time, event, quickness, flow, nostalgia.

УДК 82.0:801.73

Н. П. Беляева (Воронеж, Россия)

ЧЕЛОВЕК И ВРЕМЯ В ЛИРИКЕ Ю. ШЕВЧУКА

Образ «времени» в лирической системе Ю. Шевчука является одним из ключевых. Прошлое, как правило, окрашено в трагические тона, что переживается лирическим героем стихотворений как личное горе, как события, за которые он лично отвечает. Это военные и революционные данности недавнего прошлого. Настоящее время Ю. Шевчук рассматривает как следствие ошибок и преступлений, совершенных в прошлом. Осознание греховности политических событий также придает лирическим произведениям оттенок трагических переживаний. Лишь в будущем, по ощущениям поэта, человечество ждет счастье, которое будет обретено через веру и любовь.

Ключевые слова: лирическая система, субъектные сферы, образ свободы, человек на войне, ритмика.

Юрий Шевчук является поэтом, который обращает особое внимание на проблемы социума. Этого художника интересует Человек на войне, в

революционных ситуациях, в политике, что роднит его с такими рок-поэтами, как И. Тальков, Е. Летов, А. Макаревич, А. Башлачёв, в свою очередь принявшими «эстафету» от социально отзывчивых бардов (А. Галича, В. Высоцкого). Очевидно, что поэтический голос Шевчука сегодня звучит наиболее громко в силу определенной гражданской позиции поэта.

Как известно, объект изображения в литературе – это Человек, и лирика особенно антропоцентрична, поскольку изображает его внутренний мир, чувства. Исследователи много пишут о чертах обобщенного образа Личности в творчестве того или иного автора. Например, исследователь О. В. Сливацкая полагает, что «говорить о человеке Бунина – это, в первую очередь, говорить о человеке, пораженном Эросом» [11, с. 182]. Если провести параллель с лирикой российского рок-поэта Шевчука, то можно сказать, что его Человек поражен *ответственностью* перед Временем. Это является для автора и тяжелым духовным бременем, и источником творчества.

Шевчуку свойственен интерес к *гуманистическому антропологии*, имеющему вековые традиции. Вследствие этого современный рок-поэт в чем-то следует учению Д. Алигьери, который признавал, что «свобода воли <...> не позволяет избежать личной ответственности за происходящее в мире, свалив ее на бога или на безличную совокупность причин. Пользуясь данной свободой, человек способен к свершению своего земного подвига, к исполнению своего земного предназначения» [2, с. 20]. Свобода воли поэта выражается в Слове, и Слово Шевчука очень активно, социально окрашено, порой политизировано, что указывает на большую гражданскую ответственность автора.

1. Образ Прошлого в лирике поэта

Рассмотрим отношение Человека поэтического мира Шевчука к некоторым важнейшим общественно-эстетическим данностям.

а) политика:

Лирический герой Шевчука действительно обладает «больной совестью»¹ [13, с. 182], вследствие чего мы можем видеть те составляющие образа Прошлого, которые герой осмысливает, порой болезненно рефлексирова.

По мнению И. Н. Троценко и Е. П. Воробьевой, лирический герой Шевчука, несомненно, «чувствует тесную связь с прошлыми поколениями» [12, с. 122]. Герой постоянно трагически осмысливает события недавнего прошлого: миражи и утопии социализма, «перестройку», попытки революций 1991–1993 гг., войну в Чечне 1994–1996 гг. и пр. Действительно, Человек поэтического мира Шевчука обладает трагическим мироощущением. В интерпретации современного исследователя, по Гегелю, «трагическое» – «результат взаимодействия трагического характера и трагедий-

¹ «Больная совесть» – термин, фигурирующий в одноименном очерке Г. И. Успенского.

ных обстоятельств: как конкретных, складывающихся вокруг данного характера благодаря его активности, так и общих, существующих благодаря общей конкретно-исторической обстановке, порождаемой деятельностью человечества» [2, с. 65]. Как видно, философ отдаленного прошлого абсолютно верно охарактеризовал основные черты эстетического портрета современного нам поэта.

59-летний поэт, изучавший в студенческие годы историю КПСС, читавший «Капитал» К. Маркса, так обобщает социалистическое прошлое и роль человека в нем: «*При коммунизме человек теряет личность – / Батальонам она не нужна...*» («Солнечный свет») [16]. Так рассуждает Шевчук о формации общественной жизни, которую пытались создать в недалеком прошлом, во времена его юности. Герой Шевчука (как и сам «концептированный» автор, под которым мы понимаем «соотношение автора биографического и автора-субъекта сознания, выражением которого является произведение» [7, с. 120]) не верит в то, что утопия может привести народ к той жизни, «светлые идеи» которой были заложены в учениях К. Маркса и В. И. Ленина: «*Коммунизм хорошо, если ты Карл Маркс, / На худой конец – Ленин...*» («Коммунизм подошел...») [17, с. 113], – так поэт оценивает утопию, которая насаждалась многим поколениям в школах и вузах. Автор-создатель через героя-протестанта выражает свое отношение к социализму, ведь сам Шевчук был свидетелем тех надежд, которые «бытовали» в России XX века.

Несмотря на то что в интервью Шевчук заявляет об аполитичности своих стихотворений-песен, их направленности только на «мирную», социальную и гражданскую проблематику, на самом деле это не так [15]. Субъективное мнение Шевчука, «биографического» автора (который, по мнению В. П. Скобелева, является человеком, «наделенным паспортными данными (возраст, пол, социальное положение, национальность) и обладающим определенным складом личности, который выражает себя в тех или иных навыках социально-бытового общежития» [10, с. 15]), опровергается его же творчеством. Например, в песне «Перестроище» лирический герой жестко иронизирует по поводу новой идеологии, рожденной «перестройкой»: «*Перестроище, сходи-ка на рынок, / Перестроище, купи там гуся, / Перестроище, и крути ему мозги, / Быть может, он поверит в тебя*» («Перестроище») [18]. Однако горькая ирония указывает на острое переживание происходящего, герой разочарован и этой идеологией, и социальными реалиями: «*...Но если мы поверим, развесив слюну, / Нам, боюсь, не дожить до утра*» («Перестроище») [18]. Как видно, Шевчук выступает против восприятия жизни сквозь любую идеологическую призму, его образы несут в себе острую ностальгию по общечеловеческим гуманистическим ценностям.

Своеобразным «анти-гимном» революционным событиям 1991–1993 гг. можно назвать песню Шевчука «Правда на правду», написанную вскоре

после роковых событий 1993 г., вошедших в историю как «Октябрьский путч». Лирический герой здесь предстает зрителем в «цирке / театре» – традиционной развернутой метафоре, через которую автор обозначает свое трагикомическое осмысление современного мира: «*Страну рвало, она, согнувшись пополам, искала помощи, / А помощь танков по лоткам давила оводи. / Аплодисменты, бис, везде ревело зрелище, / Стреляло право по беде – увидишь где еще?»* («Правда на правду») [18]. Как видно, человек лирики Шевчука не встает ни на одну из «противоборствующих» сторон – он просто обозначает тот хаос, те настроения в стране, которые наблюдает.

Остро переживается в лирике Шевчука «неправедная» война в Чечне, унесшая жизни многих «пацанов»: «*Умирили пацаны страшно, / Умирили пацаны просто, / И не каждый был снаружи прекрасный, / И не все были высокого роста*» («Умирили пацаны») [18]. Шевчук знает это не понаслышке: в 1995 г. рок-поэт посетил Чечню, где стал свидетелем того, что происходило на самом деле на этой войне: «*Страна поет им рок-н-рольные песни, / Говорит: “Все будет нормально”, / Страна кричит им, что мы все вместе, / Да звучит это как-то банально*» («Умирили пацаны») [18] – так понимается и осознается трагизм, «бессмысленность и беспощадность» данной войны.

Таким образом, «концептированный» автор с горечью смотрит на историю России 80-х – начала 90-х годов XX века. Он «разочарованный» человек, при этом жесткий аналитик, трезво оценивающий действительность. Его герои, например, отданные на заклатие *пацаны*, своей ранней смертью потрясли автора, который чувствует свою ответственность за них.

б) культура:

Однако недавнее прошлое лирическим героем Шевчука понято не только относительно истории России, но и относительно истории русской литературы: для поэта Прошлое – это и Золотой (А. Пушкин), и Серебряный века (С. Есенин, В. Маяковский, О. Мандельштам и др.), представители которых также пережили много трагических лет вместе с родиной – Россией.

В песне «В последнюю осень» лирический герой обращается к Пушкину: «*Ах, Александр Сергеевич, милый, / Ну что же Вы нам ничего не сказали / От том, как дышали, искали, любили, / От том, что в последнюю осень Вы знали*» («В последнюю осень») [17, с. 110].

По учению Б. О. Кормана, «герой ролевой лирики близок к рассказчику в таких эпических произведениях, где рассказчик является одновременно героем» [12, с. 78]. В одном из стихотворений герой выступает от имени Есенина: «*Что же, получите / Короля Пальмиры, / Только не выщипите, / Нет в карманах лиры. / Я её поставил / Под Рязанью, в сени... / По ночам я Сталин, / По утрам Есенин*» («Иногда я Моцарт...») [17, с. 120]. В песнях «Поэт» и «Террорист» в герое-революционере узнается герой Маяковского: «*Я – поэт восходящего дня, / Слишком многого не люблю, / Если ты, судьба, оскорбишь меня, / Я просто тебя убью*» («Я») [17, с. 95].

Однако не только образ героя-максималиста объединяет двух поэтов. По мнению В. А. Михайловой, «футуриста В. Маяковского <...> и рок-поэта Ю. Шевчука сближает попытка выйти из своего времени, которая приобретает особое значение – это поиски собеседника, поиски «ты»» [9, с. 206].

В песне «Черный пес Петербург» лирический герой, как и герой «Ленинграда» О. Мандельштама, «не хочет умирать»: «Петербург! я еще не хочу умирать!» («Я вернулся в мой город, знакомый до слез...») («Ленинград», О. Мандельштам) [14, с. 152]; «... В этой темной воде отражение начала / Вижу я, и как он, не хочу умирать» («Черный пес Петербург», Ю. Шевчук) [17, с. 44].

Данные цитаты и реминисценции характеризуют лирического героя поэзии Шевчука как носителя и восприимчика русской культуры.

II. Настоящее время в восприятии героя лирики Шевчука:

а) политика:

Человека лирического мира Шевчука можно назвать активным, даже агрессивным, при этом страдающим, остро переживающим свою экзистенциальность и в отношении Настоящего времени. Это можно проследить в песнях из альбома «Иначе» (2011 г.). Сам поэт так определяет образ Личности, от имени которой ведется лирический монолог: «*Это мой лирический герой, с которым я себя частично отождествляю. Это, как мне кажется, Гамлет XXI века. Он уже не ищет ответа на вопрос: «Быть или не быть?», он знает: «Быть!». Теперь его заботит: «Как быть?»*» [5]. И действительно, человека песен Шевчука, анализирующего настоящее время и своё бытие в нем, можно назвать Гамлетом XXI века: душа героя наполнена противоречиями, его не устраивает та реальность, тот лживый, лицемерный мир, в котором он живёт. Он ощущает боль и одиночество, но вместе с тем нельзя сказать, что лирический герой – «меланхолический сентименталист». Он скорее борец за правду, последовательный проповедник мира, активный пацифист. Его позиция порой категорична, но в такой экспрессивной манере он пытается «достучаться» до современников. Подтверждает это упомянутый альбом «Иначе», отличающийся сюжетно-композиционным единством; сама семантика его названия раскрывает путь сомнений, исканий и осмыслений своего существования лирическим героем.

Человек лирики Шевчука в Настоящем видит *пустоту*, которая прячется за яркостью и блеском обманчивой мишуры современной жизни: «*На горящих тротуарах, в переполненном метро, / В агрессивных перегарах маршей Болеро...*» («Пустота») [1]. Такое «пустое» (бездуховное) настоящее порождено бесчеловечным и преступным прошлым.

«Гамлет» Шевчука осознает и анализирует тот «кризис», который поразил не только внешний мир, но и проник в душу Человека XXI века: «*Кризис – суд Божий, но от тюрьмы ох, как далеко до чувства вины / ...Мы искали свободу, нашли ее в сексе, да и это все сожрал СПИД!*» («Кризис») [16]. Герой понимает: в случившемся виноваты сами люди: «...А

мы вышли все поля крестами, да повисли ни них!» («Кризис») [1]. Данная метафора («*вышли ... крестами*») определенно указывает на такие реалии, как кладбище и распятие одновременно. Характерно то, что Шевчук не столько обвиняет тех, кто погубил тысячи людей, сколько и сам разделяет вину как современник и свидетель этих событий.

Лирическое «Я» героя Шевчука часто трансформируется в «Мы», что обеспечивает сближение его с читателями-современниками: «... *Но если смотрим мы пешком, / То не дотянем до войны*» («*Гляди пешком*») [18]. Поэт хочет таким образом сказать: «Я такой, как вы все. Я один из вас. Я ваш современник». Такова функция данного способа субъектной организации стихотворений-песен Шевчука («я-повествование» в лирике), оставляющая надежду. *Очищение* «прогнозируется» также благодаря такой метафоре, как «*гляди пешком*», которая является своеобразным призывом к человечеству остановиться и задуматься о судьбах мира страны и своей собственной страны.

Человек Шевчука понимает, что жизнь не имеет смысла, считает, что он обманут ложными мечтами и надеждами. «*Что же нам открыто в мире, / Что нам отрыгнут века / В пятикомнатной квартире / Я спиваюсь у ларька*» («*Ларек*») [17, с. 29], – так в лирике поэта понимается *настоящее*. Автор, иронизируя, постоянно обращается к теме алкоголя, которая составляет неотъемлемую часть современного мира.

Одними из негативных составляющих образа современности являются индустриализация и урбанизация, но лирический герой не заявляет об этом открыто – он имплицитно выражает это посредством метафор: «*Наступает глобализация / Мне прочистили слух. / Я прошел регистрацию, / Я убиваю мух!»* («*Повелитель мух*») [16]. Одним из образов современного мира в поэзии Шевчука является «*погром*», в первую очередь, духовный: «*Я наблюдал за погромом, мама, до чего мы дошли? / Они не знают, что такое любовь, поэтому ее не нашли*» («*Погром*») [1].

б) культура:

Если задуматься о том, в ком герой Шевчука видит носителей современной культуры, то здесь можно вспомнить многочисленные упоминания в текстах его стихотворений-песен о российских рок-поэтах. Например, в песне «*Просвистела*» в строке «*А на небе встретят Сашка да Илья...*» [1] «*Сашка*» – это безвременно умерший выдающийся рок-поэт Александр Башлачёв; в песне «*Милиционер в рок-клубе*» герой «*торчит*» на «*Алисе*», «*ДДТ*» и «*Кино*» [1]. Илья – это погибший друг Шевчука (об этом поэт сказал в одном из интервью). Стихотворение-песня «*Спой, БГ!*» посвящена знаменитому рок-поэту Борису Гребенщикову, который является одним из «*отцов русского рока*». Красноречива строка «*Нам Высоцкий как-то спел про кабаки да храмы – / Жаль, увидеть не успел нынешнего срама*» («*Цыганочка*») [1]. Данная цитата указывает и на нравственный ориентир автора, на продолжение художественных традиций В. Высоцкого

го, и на современное состояние мира – его «*нынешний срам*». Негативную оценку Шевчука получают исполнители, выступающие за определенную плату «на корпоративниках». Так автор критикует коммерциализацию современного искусства.

Итак, Настоящее герою Шевчука представляется чаще всего в мрачных красках: урбанизация, губящая природу, пьянство, убивающее человека, малодушие и бездуховность, война, лицемерие и ложь. Все это «разочаровывает» современного «Гамлета», приводит к вопросам: «*Где мы летим? И как уже давно? / Кто нас послал? И кто за все ответит?*» («Где мы летим») [4].

III. Представление о Будущем времени в лирике Шевчука

«*Эта песня называется “За тобой пришли” ... О том, что ты не спрячешься от Будущего ни в какой норке, ни на каком диване ... Будущее тебя найдет! ...*» [14], – таков автометапаратекст к песне «За тобой пришли», спетой на концерте в г. Эссен (Германия, 2013 г.), что звучит как пророчество и проклятие одновременно. Исследователи справедливо обращают внимание на автометапаратекст – это «текст несамостоятельный, вспомогательный, он расположен «рядом» с так называемым «основным текстом» (самой песней), принадлежит автору песни и содержательно направлен на ту песню, то есть это текст о песне» [5, с. 71], по определению Ю. В. Доманского. Автометапаратекст может определять и расширять характеристику и позицию автора и его героя.

Как видно, Шевчук выступает в автометапаратексте как своеобразный «пророк», который, опираясь на Настоящее, предсказывает человечеству то, что ждет его в Будущем. Эту же поэтическую ситуацию можно наблюдать и в тексте песни: «*Идет новая битва, бойня застолья / Там, где с тьмою сцепился свет...*» («За тобой пришли») [1].

Как уже было сказано выше, для лирического героя «погром» – это образ мира-хаоса Настоящего, перерастающий в мир-хаос Будущего, которое также оценивается скептически: «*В этом новом погроме трудно познать, / Вскрыть самого себя. / ... Последнее соитие с этим миром – / Ужас своего «Я»*» («Новая Россия») [1]. В негативном аспекте вновь рассматриваются цивилизация в целом и технологизация, на которой, по мнению лирического героя, возможно закладывается фундамент Будущего: «*Будущее в айфонах, / Все цифры давно за нас.*» («Реальность») [1]. «Айфоны» стали своеобразной *синекдой*, которой автор обозначает все материальное, компьютерное, искусственное, что противопоставлено духовности, культуре и в конечном итоге – жизни.

Несмотря на то что сам «концепированный» автор, лирический и ролевой герои пессимистично смотрят в Будущее, все же в лирическом пространстве поэзии Шевчука присутствуют субстанциальные данности, которые спасут человечество от духовного и морального краха: внутренняя Свобода, Любовь, Вера (в Бога, в мечту и пр.). *Свобода*, безусловно,

является одной из главных составляющих бытия человека поэзии Шевчука, его «сильной позицией», спасением: «Свобода ... как небо под сердцем в тоске моей бьется» («Песня о свободе») [1].

Как уже было отмечено, Будущее в творчестве Шевчука «освещено» и любовью. Любовь в понимании лирического героя противопоставлена Злу. «Быть может, любовь сможет всем нам помочь / Остаться людьми» («Дом») [17, с. 82], – это своеобразная фраза-манифест, в которой заключена основная позиция не только лирического героя, но и концептированного автора. Напомним, что Время здесь подчеркнуто выражено грамматически: автор использует конструкцию будущего времени: «быть может, любовь сможет», что настраивает читателя на позитивный лад, дает ему веру в светлое Будущее (не в политизированном, а в гуманистическом смысле).

Для лирического героя поэзии Шевчука *вера* (не только в религиозном аспекте) является одной из субстанциальных ценностей, на которые опирается его мировосприятие и миропонимание. Человек лирики рок-поэта – *верующий и верящий*, он настаивает на том, что верить – это быть свободным и счастливым: «... люби всех нас, / Господи, тихо, люби всех нас, / Господи, громко» («Осенняя») [18], – в этой фразе лирический герой уже обращается к Богу, «молясь» не только за себя, но за все человечество. Неслучайно одно из самых *светлых* стихотворений-песен поэта содержит так много позитивных глаголов в форме будущего времени и повелительном наклонении.

Таким образом, лирический герой Шевчука верит в спасение Человека и Мира, которые растеряли свою духовность и нравственность к XXI веку. Но ведь «пока горят поминальные свечи, еще годы до темноты...» («Родившимся этой ночью») [1], а значит, пока есть Память, Понимание, Сострадание, то еще не все потеряно.

Итак, можно утверждать, что «главным героем» поэтического мира Шевчука является Человек, который остро переживает трагические события России конца XX века, который наблюдает изменения в социуме, умах и душах людей в современности и который предсказывает миру далеко не «безоблачное» будущее. Однако значимая фраза «Завтра все будет иначе» («Юго-западный ветер») [1] доказывает, что Человек лирики Шевчука все-таки надеется на будущее, чистое (словно «ветер»). Это *будущее* вполне возможно, если человечество остановится, оглядится и осознает все свои ошибки.

Список литературы

1. Антология русского рока [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rock-info.ru/songs.php?page=ddt>. – Дата доступа: 29.08.2016.
2. Боров, Ю. Б. Эстетика : учеб. / Ю. Б. Боров. – М. : Высш. шк., 2002. – 511 с.
3. Горфункель, А. Х. Философия эпохи Возрождения : учеб. пособие / А. Х. Горфункель. – М. : Высш. шк., 1980. – 368 с.
4. ДДТ расскажет о Гамлете XXI века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lenta.ru/news/2011/10/03/ddt/>. – Дата доступа: 29.08.2016.

5. Доманский, Ю. В. Заглавие песен В. Высоцкого в структуре концертных автометапаратекстов / Ю. В. Доманский // Владимир Высоцкий : исследования и материалы 2007–2009 гг. : сб. науч. тр. – Воронеж, 2009. – 248 с.
6. Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения : учеб. пособие / Б. О. Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 133 с.
7. Корман, Б. О. О целостности литературного произведения / Б. О. Корман // Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
8. Мандельштам, О. Э. Полное собрание сочинений и писем : в 3 т. Т. 1 : Стихотворения / О. Э. Мандельштам. – М. : Прогресс-Плеяда, 2009. – 808 с.
9. Михайлова, В. А. Формы актуализации авангардной парадигмы в творчестве Юрия Шевчука / В. А. Михайлова // Рок-поэзия : текст и контекст : сб. ст. – Тверь, 2003. – 263 с.
10. Скобелев, В. П. Поэтика рассказа / В. П. Скобелев. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1982. – 155 с.
11. Сливичкая, О. В. «Повышенное чувство жизни» : Мир Ивана Бунина / О. В. Сливичкая. – М. : РГГУ, 2004. – 270 с.
12. Троценко, И. П. Формы выражения авторского сознания в творчестве Ю. Шевчука (альбом «Единочество») / И. Н. Троценко, Е. П. Воробьева // Рок-поэзия : текст и контекст : сб. ст. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – 300 с.
13. Успенский, Г. И. Сочинения : в 2 т. / Г. И. Успенский. – 2-е изд. – СПб., 1889. – Т. 1. – 192 с.
14. Шевчук, Ю. За тобой пришли [Электронный ресурс] / Ю. Шевчук. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=RTIKOijWlrw>. – Дата доступа: 29.08.2016.
15. Шевчук, Ю. Интервью [Электронный ресурс] / Ю. Шевчук. – Режим доступа: https://vk.com/video81895598_456239018?list=2823e84a17af42e1f3. – Дата доступа: 29.08.2016.
16. Шевчук, Ю. Солнечный свет [Электронный ресурс] / Ю. Шевчук. – Режим доступа: <https://muzland.ru/songs.html?auth=108&song=53>. – Дата доступа: 29.08.2016.
17. Шевчук, Ю. Сольник : Альбом стихов / Ю. Шевчук. – М. : Новая газета, 2009. – 208 с.
18. Шевчук, Ю. Тексты песен [Электронный ресурс] / Ю. Шевчук. – Режим доступа: <http://lyricshare.net/ru/ddt-yuriy-shevchuk/>. – Дата доступа: 29.08.2016.

«Time» image in the lyrical system of Yury Shevchuk claims to be one of the indispensable. The past is usually painted in the tragic tones, which is experienced by the lyrical poem character as a personal grief, as the events he is personally responsible for. These are military and revolutionary entities of the recent past. Y. Shevchuk sees present as a consequence of mistakes and crimes committed in the past. The awareness of the depravity of the political events also gives the lyrical works a shade of tragic experiences. Only in the future, by the perception of the poet, humanity is sure to see happiness that will be acquired through faith and love.

Keywords: lyrical system, subjective sphere, the image of freedom, people in the war, rhythm system.

УДК 821.131.1.09(092)

В. И. Тур (Минск, Беларусь)

ТЕМПОРАЛЬНАЯ ПОЛИФОНΙΑ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНТОНИО ТАБУККИ

Рассматриваются особенности темпоральной организации произведений итальянского писателя Антонио Табукки, отражающей полифонический характер сознания современного человека. На примере трёх романов – «Становится всё позднее», «Три-

стан умирает» и «Быстрое старение времени» – выявляется многоуровневость художественного времени, обусловленная сложным психологическим временем персонажей и их взаимоотношениями с другим и исторической действительностью.

Ключевые слова: художественное время, психологическое время, историческое время, темпоральный синкретизм, полифония, современная итальянская литература.

Нет единого времени – есть множество лент,
скользящих параллельно друг другу,
часто в противоположном направлении,
и изредка они пересекаются.

Эудженіо Монтале

Внимательный подход к исследованию современной литературы позволяет обнаружить её чрезвычайно многоголосый характер, отражающий, в свою очередь, всё разнообразие, которым отличается культура конца XX–XXI веков. Полифония, о которой М. М. Бахтин писал в 1929 году применительно к творчеству Ф. М. Достоевского, понимая под ней «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний», которые сочетаются, «сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события» [1, с. 3–4], получает наибольшее своё художественное воплощение и признание в эпоху постмодернизма, когда множественность точек зрения становится литературной нормой.

Усложнение реальности меняет и само время, и его восприятие человеком. В. Руднев в своём труде «Новая модель времени» называет современную темпоральную модель полифонической, подразумевая под этим определением «дизъюнктивный синтез четырёх типов времени» [2, с. 76], то есть времени мифологического, эсхатологического, энтропийного и многомерного, а также единство всех временных модальностей (аксеологической, деонтической, эпистемической) и образование алетического времени. Для такого времени характерно слияние различных типов психологического восприятия времени, что приводит к появлению так называемого шизотипического времени, которое использует «все или большинство типов невротического или психопатического времени» [2, с. 122]. В. Руднев подробно рассматривает следующие типы такого времени: шизоидное, циклоидное, истерическое, обсессивно-компульсивное, психастеническое, эпилептоидное, паранойяльное и шизофреническое время, выделяя особенности каждого из них. Темпоральный синкретизм, таким образом, является отражением сложного восприятия человеком окружающей действительности и проявляется как на формальном уровне произведения искусства (словесного, кинематографического прежде всего), так и на уровне психологической характеристики персонажей. Если полифонический характер произведениям Ф. М. Достоевского придают множественные голоса персонажей, не зависящие от автора, то в современной культуре полифонично само мышление человека, и в личности сочетаются «несколько

равноправных характерологических радикалов» [3, с. 48], то есть каждый человек в силу расщеплённости своего сознания способен создать полифоническую реальность.

В XX веке и в полифоническом художественном мире произведения категория времени становится доминирующей. Разрыв между различными темпоральными плоскостями служит своего рода границей между включёнными в текст реальностями (как правило, речь идёт о реальности прошлого и настоящего, реальности исторической и реальности сознания конкретного героя, реальности прошлого, которое действительно было, и реальности воображаемого прошлого и т. д.). Связано это и с особенностями художественного времени, перцептуальной его сферы, которое способствует реализации «гораздо большего числа и притом несравненно более многообразных структур (систем отношений), чем их существует в реальном мире» [4, с. 20]. Восприятие художественного произведения сопровождается расслаиванием перцептивного пространства-времени, и «процесс восприятия художественного произведения тесно связан с переходом от одних слоёв к другим» [4, с. 23]. Таким образом, сложность организации пространственно-временного континуума художественного произведения подразумевает многослойность перцептивного времени, представляющего собой несколько темпоральных линий, которые находятся друг с другом в разных отношениях.

Одним из авторов, чьё творчество сосредоточено на времени, на исследовании различных его модусов и их соотносённости, является итальянский писатель Антонио Табукки (Antonio Tabucchi, 1943–2012). Проблему «болезни времени», которой страдают его персонажи, он затрагивает уже в первом своём романе «Площадь Италии» (*Piazza d'Italia*, 1975). Под «болезнью времени» подразумевается «рассинхронизированные отношения со временем, в измерении которого мы больше не можем жить, испорченные отношения с Историей»¹ [5, р. 20], постепенное прогрессирование которой в мире отмечает писатель и стремится отобразить это явление в своих произведениях. Именно в текстах этого автора, относящихся к XXI веку, время превращается в мощный поток, который действует как «основной двигатель, или недостижимый противник, или коварный враг, или союзник, или мнимый союзник» [5, р. 24], по словам самого Антонио Табукки. О стихийном характере времени в указанных произведениях писателя говорит и известная исследовательница его творчества Флавия Брицио-Сков (Flavia Brizio-Skov): «Время становится мерой всех вещей. Оно включает в себя индивидуальную и историческую память и приобретает космическое измерение, вследствие чего становится равной смерти, движению к ничто всего существующего» [6].

Наиболее яркими примерами темпорального синкретизма в разных его проявлениях являются романы «Становится всё позднее» (*Si sta facendo*

¹ Здесь и далее перевод с итальянского наш. – В. Т.

sempre più tardi, 2001), «Тристан умирает» (*Tristano muore*, 2004), «Быстрое старение времени» (*Il tempo invecchia in fretta*, 2009). В самих названиях подчёркивается темпоральная направленность произведений, причём свидетельствуют они об угасании, исчезании, умирании, что изначально выявляет определённое бессилие человека перед временем.

Сложная темпоральная организация повествования обусловлена и формальными особенностями указанных романов. Первый из них, «Становится всё позднее», написан в форме писем, авторами которых являются семнадцать рассказчиков-мужчин, одно из восемнадцати писем написано от лица женщины. Подзаголовок второго романа, «Тристан умирает», – «Одна жизнь» (*Una vita*), он представляет своего рода автобиографию рассказчика, а по сути – собрание фрагментов прошлых переживаний, совмещённого с критическим анализом прошлого и настоящего, своего и общечеловеческого. Последний роман-сборник Антонио Табуки, «Быстрое старение времени», – это девять историй (таков и соответствующий подзаголовок – *Nove storie*, аллюзия на одноимённый сборник рассказов Дж. Сэлинджера), объединённые темой осознания персонажами трагических последствий разрыва, существующего между временем их жизни и историческим временем.

Многоголосый характер первого из рассматриваемых романов определяют не только различные рассказчики, авторы писем, но и особенности их восприятия времени. Повествование в каждом письме сосредоточено на прошлом, причём переживается оно по-разному: либо в сознании рассказчика появляется, в дополнение к объективному прошлому, прошлое субъективное, когда нежелательное вытесняется и заменяется на то, что бы, как хотелось субъекту, в нём было («Канун Вознесения», «Циркуляция крови») (В. Руднев называет такой тип психологического времени истерическим); либо неосуществившееся прошлое проецируется в будущее, нереальные события, случившееся только в воображении рассказчика, воспринимаются как реальные (например, в письмах «Никогда не написанные книги, никогда не написанные путешествия», «Я тебя хочу, я тебя ищу, я тебя зову, я тебя вижу, я тебя слышу, я грежу тобой»); либо реальное прошлое переживается ностальгически и становится доминирующим модусом в жизни рассказчика («Странная форма жизни», «Хорошие новости из дома», «Река») (это так называемое обсессивно-компульсивное и психастеническое время в типологии психического времени В. Руднева). Историческая действительность играет в этом романе весьма условную роль. Трагизм нынешнего существования авторов писем обусловлен роковыми расставаниями с любимыми. Перебирая воспоминания, каждый из них пытается обнаружить «точку невозврата», места разрыва нормального хода человеческой жизни, когда в его сознании не сосуществуют несколько темпоральных линий, среди которых можно выделить две магистральные: время, разделённое с другим, и «разломанное время» [7, р. 35], то есть время разлуки, пустоты, заполнить которую можно лишь перебиранием воспо-

минаний, причём последние при этом моделируются и преобразуются под влиянием неосуществимых стремлений рассказчика, так что ностальгически переживаемое прошлое вызывает чувство, называемое португальцами *saudade*, то есть ностальгией по несбывшемуся будущему.

Таким образом, в мироощущении персонажей этого романа настоящее вытесняется образами прошлого времени, распадающегося на реально произошедшие события, воображаемое прошлое и неслучившееся будущее. Модус настоящего времени переживается как обыденное, пустое, несобытийное.

Полифонический характер художественного произведения связан с феноменом диалогичности, однако письма, являясь традиционной формой общения, не способствуют сокращению дистанции между говорящим (пишущим) субъектом и другим (адресатом). Диалог, который пытаются выстроить персонажи А. Табуки, – это, скорее, «замаскированный под диалог монолог» (определение М. Бубера, см.: [8, с. 108]), когда на самом деле человек говорит сам с собой, а не с другим, то есть «лишённость отношения, столь характерная для современности» [8, с. 76]. Особенности переживания отношений прошлого без приближения к другому объясняет автор письма под названием «Река»: «Eche l'orbita è allo stesso tempo la stessa e un'altra, io vedo la tua e vi entro quando voglio, senza che tu possa fare lo stesso con la mia. Io ci sono senza che tu abbia bisogno di essere con me, né di saperlo, perché la tua orbita è unica e irripetibile, e invece la mia è sincronica con se stessa, e gira e gira all'infinito»¹ [7, p. 36]. В результате расставания, «разлома» единой темпоральной плоскости жизни, образуются некие параллельные миры со своим особым временем, делающие столь желанную встречу невозможной (иногда и в силу объективных причин, например, в письме «Хорошие новости из дома», «Для чего нужна арфа с одной струной?»), и с каждым днём расстояние между этими мирами увеличивается, становясь непреодолимым для рассказчика.

Если в романе «Становится всё позднее» отображаемое историческое время является фоновым и второстепенным, то в романе «Тристан умирает» оно становится частью переживаний, значимой составляющей прошлого рассказчика, который принимал активное участие в событиях, определивших историю XX века. Поэтому основные темпоральные уровни этого произведения можно обозначить следующим образом:

1) историческое, действительное произошедшее прошлое: детство Тристана, Вторая мировая война и участие в ней Тристана, истории любви Тристана, связанные с двумя женщинами – гречанкой Дафной и американкой Мэрилин; каждый пласт воспоминаний имеет свои темпоральные характеристики;

¹ Проблема в том, что орбита одновременно и та же, и другая, я вижу твою орбиту и захожу на неё, когда хочу, а вот ты не можешь точно так же поступить с моей. Я здесь, а у тебя нет необходимости ни быть со мной, ни знать об этом, потому что твоя орбита единственная и неповторимая, а моя синхронизируется сама с собой и крутится, и крутится до бесконечности.

2) прошлое воображаемое, рассказывая о котором, Тристан стремится хотя бы на уровне памяти исправить совершённые ошибки, разломавшие время, превратившие его во фрагменты, которые невозможно собрать; в результате некоторые события излагаются в романе в двух версиях – так, как они действительно произошли, и так, как они могли бы произойти. Подобное удвоение получают, например, эпизоды о поведении Тристана в первые дни партизанской борьбы, когда быть постоянно героем, то есть смелым и бесстрашным, невозможно; о расставании с Дафной, к которой в субъективной интерпретации Тристан всё-таки вернулся;

3) определённым дополнением к воображаемому прошлому являются выдуманные Тристаном фрагменты: например, о Панкуэрво, несуществующем городе; письмо, написанное Дафной, с очевидным мифологическим контекстом, что, в свою очередь, даёт возможность для расширения интерпретаций;

4) настоящее, время изменённого состояния сознания, определяемое болезнью, умиранием, бесконечное сегодня, застывшее для умирающего Тристана, который находится под действием морфия («...la morfina è tolemaica, propende all'immobilità del tutto, cristallizza, trasforma il tempo in frutta candita»¹ [9, p. 94]). Это темпоральная неподвижность момента теперь расдвигается за счёт напряжённого внутреннего времени (чаще всего оно носит острокритический характер), жизнь словно перешла извне в память рассказчика. Повествование циклично, подобно предсмертному кругу, который описывают слоны, чувствуя приближение смерти (такой обычаем описывает Тристан, см.: [9, с. 5]) поскольку повествование завершается описанием фотографии, которую читатель видит на обложке книги.

Переход от одного уровня к другому, от разнообразного прошлого к точке настоящего, происходит без очевидных связей, без хронологической последовательности, потому что «il tempo della vita non va a pari passo col tempo del desiderio»² [9, p. 61]. Не совпадает время жизни и со временем часов (рассказывая, Тристан часто интересуется, который час, какой день, какой месяц, и эти формальные данные приобретают значение для фиксирования умирания, а не жизни). Повествование Тристана – это поток сознания, разделённый на фрагменты, что отражено в их расположении на страницах книги и соответствует восприятию жизни рассказчиком («La vita non è in ordine alfabetico come credete voi. Appare... un po' qua e un po' là, come meglio crede, sono briciole, il problema è raccoglierle dopo, è un mucchietto di sabbia, e qual è il granello che sostiene l'altro?»³ [9, p. 49]). Незаземлёнными

¹ ...Морфий – штука толемеевская, он склоняется к неподвижности всего, кристаллизует, превращает время в цукаты.

² Время жизни не совпадает со временем желания.

³ Жизни чужд алфавитный порядок, что бы вы ни думали. Она появляется... немного тут и немного там, как ей заблагорассудится, такими крошками. Проблема в том, как их потом собрать. Это горка песка, а какая песчинка служит опорой для других песчинок?

становятся сейчас и тогда. Изложение Тристаном своей жизни, рассказывание её приглашённому писателю, должно, несомненно, привести в порядок воспоминания, сложить мозаику в картину, реальные фрагменты в которой легко меняются на воображаемые, в результате чего все уровни времени оказываются взаимосвязанными и взаимопроникаемыми.

То, что история жизни, рассказанная Тристаном, сопровождает его умирание, исключает из повествования категорию будущего времени: завтра не существует, есть только замкнувшийся круг, законченное свидетельство о жизни и истории.

Следует отметить чрезвычайно непростую организацию художественного времени в романе «Тристан умирает»: его очевидная многоуровневость осложняется многочисленными аллюзиями и цитатами философских и литературных произведений, споры рассказчика и с самим собой, и с писателем, и с философами, к суждениям которых он обращается, так что можно говорить о существовании ещё одного темпорального уровня – над-жизненного, времени абстрактных размышлений Тристана, носящих вневременной, универсальный характер и касающихся всего человечества. Символически год умирания Тристана – 2000, в свете чего роман является и историей завершения двадцатого века, отмеченного катастрофами, навсегда изменившими мироощущение человека.

Эта тема – история XX века – находит продолжение и в следующей книге Антонио Табуки – «Быстрое старение времени». Центральным мотивом собранных в ней девяти историй является конфликт между микро- и макроисторией, времени исторического и времени человеческой жизни. Каждый из персонажей пережил историческую травму, последствия которой определяют его настоящее и в определённой степени будущее. Антонио Табуки обращается к событиям разных лет и даже веков. В первой истории, «Круг», героиня вспоминает о своих предках, живших среди дюн, и недостатком воды, который они испытывали, объясняется невозможность иметь детей. Аллегорией стремительно проходящих и бесполезных лет выступают бегущие по кругу лошади. В каждом рассказе появляется свой образ утекающего времени жизни: капельница, облака, кладбище, видеозапись судебных процессов, сделанная без плёнки, песня из прошлого, журнал «Великие образы нашего времени» с фотографиями событий, в основном жутких, второй половины двадцатого века. В рассказах время индивидуальное осмысливается в контексте макроистории, в результате чего очевидным становится разрыв между этими двумя темпоральными линиями, и в этом заключается причина жизненных катастроф персонажей: прямо или косвенно они являются жертвами большой истории. Даже те, кто когда-то плыл по течению с историческим временем, например, герой рассказа «Мертвецы за столом», в итоге оказываются из него выброшенными как отыгравшие свою роль в этом грандиозном жестоком спектакле. В девяти рассказах созданы различные типы восприятия разрушительных

последствий истории: аналитико-созерцательное (в рассказах «Круг» и «Кап. Кап. Капи-капи-кап», где пересекаются различные типы психологического времени – истерическое и обсессивно-компульсивное); ностальгическое с полным погружением в прошлое, в счастливую жизнь, вплоть до отождествления его с настоящим (тут доминирует психастеническое и паранойальное время: «Мертвецы за столом», «Бухарест совсем не изменился»; герой первого из указанных рассказов придаёт знакам прошлой истории фундаментальное значение, превращая их в своего рода якоря жизни: «Grazie a un muro uno appartiene a qualcosa, sta di qua o di là, il muro è come un punto cardinale, di qua c'è l'est, di là l'ovest, sai dove sei»¹ [10, p. 87]); участие в борьбе с несправедливыми, опасными идеалами (определяющим является циклоидное и шизоидное время: «Облака», «Фестиваль»); примирение в условиях изменившейся истории (с особенно рельефным циклоидным временем: «Среди генералов»). Обозначенный конфликт, на протяжении многих лет творчества волновавший Антонио Табукки и рассматриваемый с разных точек зрения, с позиций участников как справедливой, так и несправедливой войны [см. 10, с. 75], разрешается в последнем рассказе, «Против времени», персонаж которого принимает решение отдалиться от истории, поскольку это единственная возможность не быть причастным к ужасам, наполняющим прошлое, настоящее и будущее человечества вследствие жестокости, жадности или неразумия. Глядя на фотографию, относящуюся к правлению «красных кхмеров», герой отмечает безвременный характер запечатлённого кадра: «Per rassicurarsi si obbligò a pensare che erano anch'esse cose di posti lontani e ormai lontane nel tempo, ma il pensiero non fu sufficiente... una strana forma di emozione ... gli stava dicendo il contrario, quell'atrocità era successa ieri, anzi era successa proprio quella mattina, mentre lui prendeva l'aereo»² [10, p. 160]. Античеловеческие установки и их воплощение в истории словно искривляют время жизни, недаром герой рассказа «Кап. Кап. Капи-капи-кап» сравнивает такое время с пустой пластиковой бутылкой, сжатой и свёрнутой для лучшей утилизации [см. 10, с. 49]. Обесмысливающее, опустошающее, в некотором смысле уничтожающее действие истории испытывают персонажи всех рассказов, все категории времени жизни становятся неразделимы, предполагая бессмысленное движение по кругу. В истории «Против времени» события рассказа, написанного неким человеком, сливаются с реальностью: всё повторяется, как дежавю («come un'alterazione del tempo della schedatura nel sistema nervoso»³

¹ Благодаря стене человек соотносит себя с чем-то, находится по ту или по эту сторону, стена – это как страна света, тут восток, там запад, ты знаешь, где ты.

² Чтобы успокоиться, он заставил себя думать, что и это – события из далёких мест и почти далёкие во времени, но этой мысли было недостаточно... странное чувство... говорило ему обратное, это зверство произошло вчера, более того, оно случилось прямо сегодня утром, когда он садился в самолёт.

³ Как искажение времени каталогизирования в нервной системе.

[9, p. 121]), направленное в будущее. Этот человек знает, что в определённый момент он отклонится от намеченного плана и свернёт на другую дорогу, как герой его рассказа, – и тогда его психологическое время совпадёт со временем объективной реальности.

Все персонажи Антонио Табуцки больны временем, что объясняет их тревожное состояние и дискомфортное переживание настоящего. В некоторых случаях эта болезнь провоцирует конфликт между различными уровнями и модусами субъективного времени, как происходит в романе «Становится всё поздней»; в романе «Тристан умирает» в темпоральных противоречиях задействовано и историческое время, влияющее не только на жизнь героя, но, прежде всего, на его сознание и мировосприятие. Наибольшую же остроту противостояние между временем микроистории, временем индивидуальной жизни, и временем макроистории приобретает в книге «Быстрое старение времени». Сокращение дистанции между двумя темпоральными уровнями подразумевает добровольное, насколько это возможно, выпадение из истории, движение вспять по реке времени. Постоянное перемещение персонажей между различными темпоральными плоскостями определяет динамический характер повествования (даже прикованный к постели Тристан воспринимается странствующим, но не в пространстве, а во времени) и свидетельствует о потребности обрести собственное, истинное время, причём не в сознании, а наяву.

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963.
2. Руднев, В. П. Новая модель времени / В. П. Руднев. – М. : Гнозис, 2015.
3. Руднев, В. П. Полифоническое тело / В. П. Руднев. – М. : Гнозис, 2010.
4. Зобов, Р. А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л. : Наука, 1974. – С. 11–25.
5. Tabucchi, A. Di tutto resta un poco / A. Tabucchi. – Milano : Gianfranco Feltrinelli Editore, 2013.
6. Brizio-Skov, Flavia. Si sta facendo sempre più tardi, Autobiografie altrui, e Tristano muore di Antonio Tabucchi: dove v ail romanzo? [Risorsa elettronica] / Flavia Brizio-Skov // The Free Library. – 2006. – Modo di accesso: <http://www.thefreelibrary.com/Si+sta+facendo+sempre+piu+tardi,+Autobiografie+altrui,+e+Tristano...-a0164103001>. – Data di accesso: 16.09.2016.
7. Tabucchi, A. Si sta facendo sempre più tardi / A. Tabucchi. – Milano : Gianfranco Feltrinelli Editore, 2003.
8. Бубер, М. Два образа веры / М. Бубер. – М. : Республика, 1995.
9. Tabucchi, A. Tristano muore / A. Tabucchi. – Milano : Gianfranco Feltrinelli Editore, 2004.
10. Tabucchi, A. Il tempo invecchia in fretta / A. Tabucchi. – Milano : Gianfranco Feltrinelli Editore, 2009.

The article deals with the peculiarities of the temporal organization in the works of the Italian author Antonio Tabucchi. The narrating time in his latest books reflects the

polyphonic character of the conscience of the contemporary individual. The analysis of the three novels of the writer – “It’s Getting Later All the Time”, “Tristano Dies” and “Time Ages in a Hurry” – enables to reveal the multi-level narrating time determined by the characters’ complicated psychological time and by their relationship with the Other and historical reality.

Keywords: narrating time, psychological time, historical time, temporal syncretism, polyphony, contemporary Italian literature.

УДК 821.161.2-1“19”

Л. Г. Лавринович (Луцк, Украина)

«...ЗАГИНУЛИ ВСІ, ХТО БАЧИВ ВЧОРАШНІЙ ДЕНЬ»: ПРОФЕТИЧНІ МОТИВИ В НАЙНОВІШІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

В статті аналізуються збірники стихів сучасних українських поетів Ю. Издрика «После прозы» (2013), Ю. Кучерявого «Истории слов и вещей» (2014) и С. Жадана «Жизнь Марии» (2015) в аспекте реалізації пророческих мотивів. Определено, что профетические образы будущего актуализируют личный опыт лирического Я поэтов (частно-интимный, философский, общественный).

Ключевые слова: современная украинская лирика, профетические мотивы, образ будущего, память.

Практика профетизму – пророча спрямованість творчості чи іншої діяльності людини. Прогностична налаштованість у художній літературі – явище, поширене з ще з часу зародження мистецтва слова, воно проявляється «одним із способів нерационального трансцендентного досвіду, який переживають творчі особистості» [1, с. 1]. Феномен творчого профетизму неодноразово ставав об’єктом аналізу, зокрема і в українському літературознавстві (І. Дзюба, Е. Соловей, Г. Токмань, Н. Шумило, С. Андрусів, О. Астаф’єв, І. Набитович, В. Просалова, Н. Плахотнік, Д. Мокренцов, Т. Голембовська, Т. Саяпіна та ін.). Найновіша сучасна українська поезія під кутом зору поетики пророцтва комплексно не розглядалася. Наша мета – здійснити аналіз пророчих мотивів в останніх натепер виданих поетичних збірках трьох сучасних українських поетів (Ю. Издрика, С. Жадана та Ю. Кучерявого), визначити особливості реалізації пророчого пафосу в їхніх творах. Поняття «профетичні мотиви» може вміщувати як власне передбачення майбутнього, так і будь-яку апеляцію автора тексту до феномену пророцтва.

У найновішій українській поезії профетичні мотиви реалізують себе через посередництво розмаїтої тематико-ідейної спрямованості, залежно від системи світогляду автора та його інтенційності, яка має широку амплітуду – від приватних автопередбачень до видінь майбутнього як трансцендентного одкровення всезагального масштабу. Частотність авторського звернення до них свідчить про те, що профетизм як спосіб пізнання майбутнього – сфера особливої уваги найновіших українських поетів. У рідичі постмодерністського світогляду рисою поетики творів є художня

деконструкція профетичних практик та супутній мотив неможливості і / чи облудності пророцтв, або ж – віддавна традиційний у художній літературі мотив нездатності до рецепції провіденційної інформації (неможливості почути голос пророка).

Яскравим прикладом «замикання» профетичного дискурсу на переважно інтимно-приватному є поезія Ю. Іздрика (зб. «Після прози», 2013). Виходячи з юнгіанського поділу на психологічний та провіденційний типи творчості, творчість Іздрика радше належить до першої: як і прозові, поетичні твори автора найадекватніше піддаються аналізу в річищі психоаналітичних концепцій, адже він вибудовує текст, переважно зображаючи різної якості й амплітуди девіантні психічні стани та емоційні надломи, що передбачає увагу насамперед до «тут-і-тепер» Я ліричного героя.

Видіння / зображення майбутнього в Іздрика, виходячи з цього, тісно пов'язане зі світом приватно-інтимного переживання ліричним героєм екзистенційного стану буття, причому один із його головних внутрішніх конфліктів – порожнеча самотності та хвороблива відокремленість від об'єкта інтимних інтенцій («*а все що потрібно – одноосібне, / все що потрібно, воно – / одне / і все те потрібне, / подібно, / стосується тільки тебе*» [2, с. 155]) – розв'язується чи не розв'язується саме в його візіях майбутнього. Тому ці візії переважно чітко марковані: вони є або передвісником можливого щастя, або, навпаки, віщують неможливість омріяного.

Автор використовує різні форми профетичного зображення або алюзії на нього: від раціональних знань про майбутнє, яке «вираховується» в календарях, до вказівки на прикмети, відомості нумерології чи хіромантії («Нумерологія»: «*Бачили очі та не сказали / вуха підслухали але не те / тільки рука та що руку тримала / знала усе наперед*» [2, с. 119]), а також – до сну, образних видінь, стану інспірації, медитації, ін. Пророчі сни («*а нам вже наснилось що нас назавжди / в нічній інстальовано морок*» [2, с. 65]) зазвичай демонструють малу авторську есхатологію. Стан небуття для ліричного суб'єкта – це стан жадання, який і драматичний, і оптимістичний водночас. У поезії «*fyg gott*» ліричний суб'єкт, послуговуючись колективним «ми», запевняє у зверненні до Бога: «*ну коротше як би що не намутилося / і які не грали б месси нам / ми підемо звідси з милістю / ми підемо звідси весело*» [2, с. 151].

Подеколи в Іздрика профетичні візії влітаються в образ циклічного часу, що зображений як втрачена цілісність і повнота, яка може бути повернена в майбутньому: «*закінчився календар /... / бо крзгом усе іде / і все розпочнеться знову / і ще розгориться день...*» [2, с. 37]; або, описуючи першу травневу грозу, автор використовує алюзію на старозаповітну історію: «*хоч були прогнози й вірші й гороскопи / це завжди як в первину / й завше як знак / щасливого шансу нового потопу / а отже – ковчега й нової землі*» [2, с. 109]; або, застосовуючи концептистські прийоми складної метафори, творить образ історії кохання як метаморфози кола у крапку,

де та є уособленням початку: *«і станеться все про що таки тихо молиш / і почнеться все знову не з коми / а з точки / із мертвої точки / із точки опори / із точки відліку...»* [2, с. 110].

Пасивне покладання на плин подій зумовлене думкою, що невідворотність смерті увінчує життєві борсання людини в надії знайти сенс, і це єдиний спосіб вийти за межі світу життєвих ілюзій. Очевидно, у такий спосіб Іздрик актуалізує традиції платонічної метафізики, за якою реальний мінливий світ природних речей – лише бліде відображення незмінного і нерухомого світу вічних ідей. У поезії «Прикмета мети» автор порівнює людину з мухою, яка втрапила в ілюзію двох паралельних дзеркал: *«безконечний тунель вогнів що поміж двох свічад – / це обман безумовний для мухи і для людини / всі ми – комахи божі прагнем повернення в сад / мрієм про вихід із ночі на світло погожої днини / просто щоб вийти крізь скло на світло погожої днини»* [2, с. 81]. Тоді вихід із світу ілюзій ліричний герой сприймає як благо, тож *«пара розбитих дзеркал – то є добра прикмета»* [2, с. 81].

Часто в автора виникає мотив фальшивих, десакралізованих пророцтв, які з'являються в соціумі через відсутність знаків Божественних, а також неможливості пророцтва, в яке би можна було вірити, відтак стоїчної констатації того, що залишається приймати життя у всіх проявах: *«Від неба тепер – ані помилок, ані вказівок. / Відтепер – лише сонце. / Або сніг. / Або вогненний град. / Або що там знову нашіманяють ньюсмейкери. / Ми покійно приймаємо метеопрогнози...»* [2, с. 13]. Функцію передвісників у часі інформаційної доби все частіше починають виконувати саме метеорологи, нумерологи, хіроманти чи інші віщуни, яким, якщо і вірити, то без відчуття присутності сакрального знання втаємничених. Не випадково в автора подеколи виникають образи-мотиви власних передбачень, які суперечать «вимогам метеорологів» (*«прогнози погоди ти сам собі перепиши»* [2, с. 22]). Така спроба переінакшити запрограмований порядок легко піддається коригуванню у будь-якому випадку, коли йдеться про віщування чи прогнози, які не від Бога.

У поезії «Боги» Іздрик створює образ неприкаянних людей-«богів», використовуючи узагальнене «ми» – позбавлених надії та дезорієнтованих, але обраних (*«Адже нас небагато»* [2, с. 27]). Ліричний герой пророкує: *«Нам ніколи, мабуть, не дійти до межі, / За котрою немає ні смутку, ні страху»* [2, с. 26], пояснюючи це емоційно-психологічною та вольовою неповносправністю (характерним є набір дієслів, які маркують атрибути збірного «ми»: *«марнуємо», «не бачимо», «не уміємо», «нам любити... не вільно»*). Тому алюзії на новозаповітну історію звучать в Іздрика драматично: *«Нам апостолів не назбирати й восьми / Але й ті розбіжяться»* [2, с. 26].

Автор-митець, з його традиційною роллю пророка, в постмодерному світі уже не здатен виконувати цю функцію, хоч відчуває у тому внутрішню потребу: *«Ти ж – останній пожежник забутого слова. / Після тебе лиш попіл і пуста. Кінець»* [2, с. 28]. Він перетворюється на симулякр пророка

(та й «резиденатура пророків куди розлогіша, / ніж можна було б уявити» [2, с. 168]). Свідомий своєї традиційної місії, автор оцінює її доволі іронічно: у світі, де пророцтво стає лише одним із різновидів інформації, поет перетворюється на банального ньюсмейкера: «*В принципі, вже час звітувати / пілу мізки парити, хоча, звісно, ну його в баню. / В принципі, це місія віщого коня, але / кінь зіржавів – карусельне опудало, викрадене / румунськими циганами. / Попіл, попіл...*» [2, с. 42]. Відчуття релятивності будь-яких істин профанізує їх в очах поета, і він, який має бути носієм сакрального знання, зізнається в маніпулятивній природі власного слова, коли йдеться про минуле, та в неспроможності провістити майбутнє: «*Декорую минуле орнаментом вигідних інтерпретацій. / Із широко заплющеними очима намагаюся вгадати / конструкцію пасток майбутнього*» [2, с. 156].

Розгублений і дезорієнтований, такий автор сам – у пошуку небанальних істин, в які би він був здатен повірити (бо інтелектуальний і практичний досвід руйнує віру: «*у мене немає ні мірки ні міри*», «*на кону лише залишки віри*» [2, с. 58]), а фаталістичні сентенції – чи не єдине, що залишається ліричному суб'єкту, «*бо все вже проплачено – фініш і старт / зеро за пророцтвом – кінець і початок / резону нема розривати шаблон*» [2, с. 58]. Усі знання ліричного героя про майбутнє виявляються обмежені двома антиномічними діями-можливостями. Коли шекспірівський Гамлет запитував: «Бути чи не бути?», – то ліричний герой Іздрика дає відповідь на це та подібні питання по-постмодерністськи, іронічно і драматично водночас, граючись сенсами: «*І ніхто не підкаже, де некло, де рай, / і ніхто не віддасть на відріз голови, / все давно ампутовано – ну і нехай: / хочеш жити – вмирай, хочеш вмерти – живи*» [2, с. 162]. Або, скажімо, у поезії «Way down web» автор створює алюзивний фон у дусі «Перевтілення» Ф. Кафки, де ліричний герой «дозріває» в коконі-павутині і не знає, що з нього вийде – «*метелик, павук, чи блощиця, / а чи, може, хробак*». Та інтрига майбутнього полягає не у матеріальній формі можливої істоти («*буде, як буде*»), а у відповіді на те-таки Гамлетове «бути чи не бути?», яку автор пропонує як коду, своєрідне післяслово, розв'язку вірша: «*...а на весну, можливо, проб'юся крізь вікна, / розіб'юся і воскресну. Або не воскресну*» [2, с. 160].

Збірка Ю. Кучерявого «Історії слів та речей» (2014) за загальним пафосом суттєво відрізняється від попередньої. Автор – філософ за освітою, і його поетика нероздільно пов'язана із загальним ладом мислення: для нього поетичне промовляння перетворюється радше на шлях пошуку універсальних істин, аніж на спосіб вираження власного Я. Звідси, навіть коли мова йде про дуже приватні тексти, інтенції Ю. Кучерявого – у намаганні відкрити через слово універсальні таємниці буття. Тож мова для нього не так інструмент міжособистісного спілкування, як чи не єдино можлива «комунікація з космічними містеріями». Вочевидь, звідси – особливості

поетичного стилю автора, який багато в чому повторює традицію поетичного письма, що йде від Т. С. Еліота, Е. Паунда, Р. М. Рільке, П. Целана та ін., з її герметичністю, багатозначністю символіки, надмірною інтелектуальністю, ускладненістю образів, алюзивністю і т. ін.

У збірці знаходимо химерне поєднання цитат із греко-римської філософської класики (поданих мовою оригіналу – давньогрецькою та латиною, що саме по собі створює в читача відчуття герметичності, зашифрованості тексту) із фрагментами напівекстатичного говоріння (коли не мовець говорить, а слово мовиться через нього), а також туманно-символічних видінь, зіставних з мовою то шаманських практик, то кабалістичного вчення, з його інтенціями осмислити сенс Творця і його творіння. Тож текст книги стає відтворенням власного містичного досвіду, своєрідною авторською космологічною концепцією, де, крім іншого, вагома роль відводиться образу тривання людини в безмірі часу, і саме в цьому контексті виникають у книзі профетичні мотиви.

Усесвіт Ю. Кучерявого твориться з мови, і час – свідок нашого сумнівного становлення. Ця «сумнівність» проявляється в тому, що людина не пам'ятає минулого, його уроків. Тож наскрізний мотив збірки – мотив актуалізації пам'яті та безпам'ятства як закономірного атрибуту «часування», наприклад: *«Струмочок безпам'ятства / Тче своє русло крізь всі часи...»* [3, с. 4], *«Неминучість історії – / Час залишає по собі лиші попіл, / Лиші попіл і тільки тлін часу, / Який не удобрити жодним вогнем, / Чи спокутою, / чи каяттям, / Навіть безпам'ятством чи непритомністю»* [3, с. 56], ін.

Безпам'ятство – причина і водночас атрибут такої властивості буття, як циклічність часу. Минуле не навчас, його помилки забуті, людина до кінця часів рухається в колі самоповторів: *«Вічне повернення, рух – / Наче вітрила ганьби, / Спорожнілі від каяття, / Від втоми дзеркал, по яких / Відображення і зблиски стікають, / Наче вишнева живиця пригадування, вишневий клей / На зубах із дитинства душі, / Все змінюється, залишаючись сталим, / Стікаючи в нікуди задзеркалля»* [3, с. 66]. Перебуваючи на вістрі «тепер», в нестабільній реальності переходу, яка залежить від точності, досконалості мови, людина є її творцем і водночас продуктом: *«В суцільності зараз, у єдності / Всіх граматичних конструкцій, часів і зворотів, / Ланцюг цей складається з мови, із передання...»* [3, с. 53]. Майбутнє в поетичному світі Ю. Кучерявого є результатом взаємодії пам'яті та мови. Тож пророцтво виявляється здатністю провіщати, причому здатністю не лише людей, але і «слів та речей», які мають і пам'ятають власну історію. Тому, між іншим, у книзі з'являються сюрреалістичні образи, подібні до такого: *«Драбина мовчить... завузька для пророцьких обіймів»* [3, с. 9].

Профетичні мотиви проявляються у збірці двояко: як актуалізація пам'яті про пророцтва колишніх епох та як неможливість пророцтва «тепер».

Прикладом першого з названих аспектів є поезія «Уриїл», «Даймон Сократа», «Саломея», у яких на різний манер звучить мотив провіщення, де ліричний персонаж або є об'єктом пророцтва, або сам – провісник. Так, герой поезії «Уриїл» – один із семи архангелів, який згадується в апокрифічному тексті Біблії (у 3-й книзі Ездри та інших апокрифах) як божественний посланець, що повідомляє Ною про наближення кінця світу, виступає в ролі просвітителя, який навчає вселенських таємниць і т. ін. Автор актуалізує саме провісницький дух архангела, моделюючи образ фальшивого пророцтва: *«Настають цікаві часи, я відчуваю великі переми, / Що це буде – початок чи кінець усього? / Нас оточують знаки і знамення / І я відчуваю подих тіьми. / ... / Все розпадається і немає на що опертися, / Хаос запанував у світі, здійснюється кривавий приплив / І повсюди заливає шляхи праведности, / Жорстокий звір, чий час нарешті надійшов, / Ступив до Віфлеєму, щоб бути народженим»* [3, с. 34]. Апеляція, очевидно, до моменту народження Ісуса Христа як до часу знамення, але неправильно витрактуваного навіть архангелом, демонструє вселенську трагедію неможливості адекватної комунікації. У поезії «Даймон Сократа» Ю. Кучерявий актуалізує мотив внутрішнього чуття людини, яке провіщає її майбутнє. Як відомо, даймоном Сократа в історії філософії називають просвітлене чуття інстинкту, внутрішній голос, який у вирішальний момент застерігає від прихованої небезпеки. Саме він *«... промовчав всі знамення / від ранку знаменного дня до самого кінця»* [3, с. 61], коли Сократа й засудили на смерть. У поезії «Саломея» актуалізується мотив нездійснених пророцтв убитого через примху Саломеї Івана Предтечі.

Інший аспект – неможливість пророцтва «тепер» як нездатність сучасної людини реалізуватися в мові, що, у свою чергу, є наслідком її комунікативної недосконалості. Тому мовчання виявляється непевним рятівним колом, бо і приченістю водночас. Не випадково одна з поезій книги називається «Неможливість говорити», адже *«фасад слова – то будучність непевна. / Незнана доля у ньому, що її не приймає ніхто / У непевнену нашу епоху в попередутемряві...»* [3, с. 27]. Та й усі пророцтва насправді виявляються не новими: *«Пророкує генезис щоразу нового, / Котре вже бувало між нами не раз»* [3, с. 27]. Схожий мотив звучить у поезіях «Чоловік на Кайзервальді», «Дім істини», «Зимною відсутність не та», «Два кроки поза течією запитування» та ін. А в поезії «Ти все ще є» виникає образ остаточного вмирання як знищення знаків, що передають сенс: *«Ієрогліфи, що вивітряться з асфальту сучасності, / Розтануть також і у вічному сенсі – бо некла нема. / Є тільки зникання...»* [3, с. 48].

Таким чином, саме момент пам'яті у слові є визначальним, коли автор говорить про руйнування тягlosti – не лише культурної чи цивілізаційної, а буттєвої, як своєрідного провалу між «було» і «буде», бо тільки пам'ятаючи минуле, можна ясно бачити майбутнє, відтак пророкувати. Натомість *«... пам'яті шлях спорожнів не уперше – / Загинули всі, хто бачив вчо-*

рашній день» [3, с. 86]. «Поема кінця», з якої цитовано ці слова, починається з алюзії на вавилонський міф про створення світу «Енума Еліш». Цей міф – символ своєрідного початку світу як слова, ще молодого світу. Власне, час, до якого прагне ліричний герой, – час такого початку: «Коли імена проясняться, / Коли світ знову буде молодим» [3, с. 83].

Та час «тепер» для ліричного героя поеми – час не свідчення і пророкування, а час сумніву і запитування, бо «немає пророка, як тільки в пустелі» [3, с. 91]. До того ж, у релятивному світі, де всі слова – істинні, а отже, рівноцінні, годі шукати єдине цінне слово: «Коли всі шляхи – до мети, / всі пояснення – суть, / Коли всі напрями нерівні, / Але жоден напрям не гірший за будь-який інший – / Молитва, що в'ється у колі, – до кого? / І хто каже, що ти – провидіння, – той бреше» [3, с. 91]. Така дезорієнтованість суголосна усвідомленню неможливості пророкувати, бо поетична візія очікуваної прийдешності, профетизм як мовлення про майбутнє – це сфера віри і духу, того, чого в сучасному світі часто бракує. Тож автор, послугуючись алюзією на образ пораненого хранителя чаші Грааля із опери Вагнера «Парсифаль», закінчує поему словами: «Амфортасе, / Рана твоя ще очікує слова» [3, с. 92].

Збірка С. Жадана «Життя Марії» (2015), на відміну від двох попередніх, має іншу риторичку, найбільш закорінену в суспільну ситуацію, в якій нині опинилася Україна. За словами О. Солов'я, «перед нами не зовсім вірші, це радше поетична *хроніка війни*» [4]: збройний конфлікт на частині території Донецької та Луганської областей України, який почався у 2014 році, – головна тема книги автора, для якого прифронтові землі – мала батьківщина, місце, де він народився та виріс, відтак – місце, куди він уже в часі війни постійно їздив як волонтер, тож ця поетична хроніка максимально відбиває глибоко особистісний досвід С. Жадана. Частина збірки, де вміщені оригінальні твори відомого українського поета (книга містить також переклади), – текст-свідчення, який фіксує екзистенційні стани людей, які опинилися у вирі війни. Під цим кутом зору звучать і профетичні мотиви. Тон збірки задає інтро – переклад поезії Р. М. Рільке «Благовіщення» із циклу «Життя Марії» (звідси – назва збірки С. Жадана), де австрійський поет зображає образ «благієї звістки», коли архангел Гавриїл сповістив Діві Марії про народження в неї сина. Рільке актуалізує та інтерпретує мотив страху Богоматері, але не від того, що побачила янгола, а тому, що в коротку мить перед благою вістю побачила, що чекає на неї та її ще не народженого сина. У такий спосіб С. Жадан уже налаштовує читача на рецепцію власних творів у парадигмі «передбачення – подія».

Традиційними для поезики С. Жадана є діалогічність, апелятивність мовлення, застосування різних форм повторів, засобів каталогізації, риторичних формул та ін., що робить поетичне мовлення автора структурно подібним до магічно-сакральних чи сакральних-релігійних жанрів, і в цьому контексті профетичні мотиви загалом, як і провидча спрямованість на май-

бутнє зокрема виглядає цілком органічно, мова автора чітка, зрозуміла, афористична, часто парадоксальна. Так, скажімо, в поезії «Звідки ти, чорна валко, пташина зграє» автор творить образ капелана, який тлумачить теперішні біди та пророкує майбутні біженцям – тим, хто внаслідок війни втратив рідний дім. Саме пророкування структурно неоднорідне, воно складається з кількох елементів. Насамперед, капелан, відповідаючи на питання біженців, пророкує негаразди для всіх – винних і невинних: «– *Добре, давайте я розкажу вам, що таке втрата. / Звісно, всіх винних чекає гідна розплата. / І невинних вона, до речі, теж чекає тому. / Вона чекає навіть тих, хто взагалі ні при чому*» [5, с. 10]. Наступний етап – пояснення причини теперішніх бід, які, за словами капелана, у відсутності уваги до пророчих свідчень: «*Чому саме ви потрапили до темних потоків? / Потрібно було уважніше читати книги пророків. / ... / Пам'ятаєте, що сказано в пророків про біль і терпіння, / про птахів, які падають на міста, мов каміння? / Ось саме тоді й починаються, власне, втрати. / В кінці – там взагалі погано, не буду навіть / розповідати*» [5, с. 13].

Проте далі ще раз повторене пророцтво про розплату, яка чекає на всіх, перетворюється на констатацію власного пророчого безсилля, яке обмежується загальними фразами про неминучість розплати, але при тому не може стати втіхою та спонукую для бодай найменшого оптимізму (на формальному рівні це реалізовано вживанням анафоричного повтору «я не знаю»): «*Ніхто й ніколи в цьому житті не омине розплати. / Я завжди говорю про це своїм, коли не маю чого / сказати. / Я не знаю нічого про неминучість спокути. / Я не знаю, де вам жити і як вам бути*» [5, с. 13]. Відтак – драматичний підсумок: «*Якби ви знали, як нам усім не пощастило*» [5, с. 13].

У такий спосіб пророчі мотиви, як і власне пророцтва, вплітаються у художню структуру й інших текстів С. Жадана, творять певні сюжети, що стають частиною загального ліричного сюжету твору, і вони найчастіше вписуються в умовну схему-фабулу «пророцтво (пам'ять) – негаразди, біда – пророцтво». Так це відбувається у поезіях «Візьми лише найважливіше. Візьми листи...», «Плейер», «Шпигун», «Носоріг», «Пам'ятаєш? – питаю», «Риба в цьому озері дивна», «Як воно, – питає він, – жити без відчуття провини?» та ін.

Врешті, профетичний пафос у Жадана (у цьому він суголосний двом попереднім авторам) подеколи змінюється на мотив неможливості пророцтва, але цей автор укладає в феномен профетизму найбільш дієвий, а не уможливленний сенс: пророцтво потрібне не для знання про майбутнє, воно – інструмент для виходу зі скрути. У цьому сенсі в Жадана важливі два мотиви: 1) відсутність знання про те, як позбутися жаху війни «тепер», як і загалом екзистенційного жаху буття, 2) необхідність пам'ятати і свідчити про цю війну в майбутньому. Так, своєрідним обрамленням поезії «Солдатське взуття саме для цих кам'яних доріг» є теза про те, що навіть сам Бог не

знає шляхів виходу зі скрути. Солдат, які мають іти на смерть, він вчить «*на своїх помилках – на біблій і на казках*» [5, с. 20]. Як джерело віри і спокою, «*завжди намагається нам пояснити, як триматись землі, / як оминати пастки, як не губитись в імлі...*», Господь, проте, «*і сам не знає, як нам допомогти*» [5, с. 21]. Натомість у поезіях «Чорна, ламана, зла, зимова», «Ось я лишаю зброю й починаю повзти» та ін. звучить мотив майбутнього свідчення про війну як екзистенційної необхідності поета і людини: «*Коли я все це забуду і заберуся геть, / коли перестануть снитись мерці, що спливають рікою... / ... / я теж говоритиму, говоритиму з усіма, / говоритиму про живих, говоритиму про вбитих, / Десять тисяч загиблих слухають у землі. / Десять тисяч святих слухають над головою*» [5, с. 18–19].

Насамкінець, найважливіші складники людського – пам'ять (минуле), біль (теперішнє) та віра (майбутнє) – об'єднуються в Жадана в єдиному коловороті життя, і поет свідчить: «*Тому, хто боїться – потрібна віра. / Тому, хто любить – достатньо пам'яті*» [5, с. 29], і далі: «*Хочеш знайти варіант порятунку – / шукай у тому місці, де він (світ. – Л. Л.) боліє*» [5, с. 151].

Таким чином, профетичні мотиви в поетичній творчості аналізованих авторів, попри різну інтенційність та поетичну стилістику, мають спільні ознаки. Вони тісно переплетені з іншими модусами часу: минулим у проекції індивідуальної пам'яті та сучасністю (приватною чи / і суспільною). Візії майбутнього актуалізують особистий досвід ліричного Я, навіть у творах широкій суспільній проблематики. Один із головних мотивів – мотив неможливості пророцтва чи неможливості його чути / пам'ятати, що аналізовані автори позиціонують у річищі драматичного / трагедійного пафосу.

Список літератури

1. Плахотнік, Н. П. Профетичні мотиви в українській поезії ХХ ст. (В. Свідзінський, Є. Плужник, Є. Маланюк, В. Стус) : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Н. П. Плахотнік. – К., 2005. – 18 с.
2. Издрик, Ю. Після прози / Ю. Издрик. – Чернівці : Meridian Czernowitz, 2013. – 232 с.
3. Кучерявий, Ю. Історії слів та речей / Ю. Кучерявий. – Львів : Піраміда, 2014. – 96 с.
4. Соловей, О. Катехізис для біженців і вартових [Електронний ресурс] / О. Соловей. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2016/09/01/172853.html>.
5. Жадан, С. Життя Марії. Книга віршів і перекладів. – Чернівці : Meridian Czernowitz ; Книги – ХХІ, 2015. – 184 с.

The article analyzes the books of poems of modern Ukrainian poets Y. Izdryk «After prose» (2013), J. Kutcheriavy «Stories of words and things» (2014) and S. Zhadan «Mary's life» (2015) in the context of the implementation of the prophetic motives. It was revealed that the images of the future actualize personal experience of poets' lyrical EGO (private and intimate, philosophical, social).

Keywords: modern Ukrainian poetry, prophetic motives, image of the future, memory.

**КАТЕГОРИИ ВЕЧНОСТЬ – ИСТОРИЯ –
ПОВСЕДНЕВНОСТЬ, ВРЕМЕННОСТЬ –
ПОСТОЯНСТВО В ИХ ВЛИЯНИИ
НА МЕНТАЛЬНОСТЬ И ПОВЕДЕНЧЕСКИЕ
УСТАНОВКИ ЧЕЛОВЕКА**



УДК 808

П. А. Рожкова (Екатеринбург, Россия)

**РЕКЛАМНЫЙ ТЕКСТ КАК ОТРАЖЕНИЕ БЫТОВОЙ КОММУНИКАЦИИ,
ЯЗЫКА ЭПОХИ И КУЛЬТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ**

Рекламный текст – точка пересечения нескольких сфер жизнедеятельности человека, которые являются объектами изучения целого ряда гуманитарных наук, таких как филология, психология, социология, социолингвистика, психолингвистика, философия, культурология и т. д. Мы считаем, что для изучения как дореволюционных, так и современных рекламных текстов, нужно опираться на три ключевые особенности рекламного текста: 1) коммуникативную, так как реклама является косвенным способом общения между продавцом и потенциальным покупателем; 2) лингвистическую, так как в рекламных текстах, как и в любых других, отражены особенности языка того времени, когда создавался текст; 3) культурологическую, так как в рекламных текстах можно найти отражение повседневных реалий того времени, когда они были написаны. В своей работе мы обращаемся ко всем трем упомянутым аспектам, и реконструируем на базе региональных рекламных текстов рубежа XIX–XX вв. картину уральской городской жизни в ее языковой, культурной и бытовой повседневности. Такой подход позволит взглянуть на рекламный текст как на источник материала, значимый для различных сфер гуманитарного знания.

Ключевые слова: рекламный текст, язык эпохи, бытовая коммуникация, диалогизация, коммуникативная стратегия.

В данной работе мы рассматриваем рекламный текст рубежа XIX–XX вв. в трех аспектах: коммуникативном, языковом и культурологическом. Обращаясь к коммуникативному аспекту мы, в первую очередь, говорим о функции рекламного текста, связанной с взаимодействием автора и адресата, а также уделяем внимание некоторым приемам, при помощи которых это взаимодействие осуществляется. Языковой аспект рассматривается нами с точки зрения особенностей инструмента, при помощи которого осуществляется взаимодействие. В ряде случаев коммуникативный и языковой аспекты сближаются, это происходит когда мы говорим о приемах, используемых в рекламном тексте или особенностях проявления письменной культуры в СМИ рубежа веков. Но есть и другая сторона – собственно языковые изменения, лексические, словообразовательные, син-

тактические, свойственные эпохе, которые мы можем наблюдать в рекламных текстах. Также мы обращаемся к культурологическому или лингвокультурологическому аспекту рассмотрения рекламных текстов рубежа веков, мы обращаем внимание на то, что рекламный текст является носителем не только лингвистической информации, но дает возможность воссоздавать атмосферу эпохи. Материалом для нашего исследования послужили рекламные тексты, размещавшиеся в газетах «Уральская жизнь» (1902–1903 гг.) и «Ирбитский ярмарочный листок» (1893 г.). Особое внимание уделено рекламе компании «Кёлер и Ко», так как на фоне рассмотренного нами рекламного массива, рекламные тексты этой компании отличаются разнообразием приемов и творческим подходом к оформлению рекламы в целом.

Обратимся к коммуникативному аспекту изучения рекламного текста рубежа веков. Как в конце XIX – начале XX вв., так и сегодня рекламный текст остается средством общения между продавцом и покупателем. Читая рекламный текст, мы должны правильно понять цель автора, понять, что он хочет донести до нас. Это похоже на обычный разговор, но с той разницей, что коммуникация в рекламе опосредована, автор текста обращается не к конкретному адресату, а к широкой аудитории потенциальных покупателей с разными вкусами и потребностями. Какие же цели преследует рекламная коммуникация в отечественной прессе рубежа XIX–XX веков?

Для данного периода развития рекламных текстов мы выделили три типа воздействия на читателя (потенциального покупателя): минимальное воздействие, ненаправленное и направленное. Кратко охарактеризуем каждый тип. Минимальное воздействие – текст максимально информативен, он обращен как бы ко всем читателям; ненаправленное воздействие – текст эмоционален, автор рассчитывает на такой же отклик читателя, но текст по-прежнему обращен ко всей аудитории; направленное воздействие – в тексте содержится указание для читателя, алгоритм его действий после прочтения рекламного текста, автор как бы обращается к каждому читателю индивидуально. Каждый из этих типов характеризуется особыми целеустановками, прагматическими установками, коммуникативными стратегиями, а также особыми наборами языковых средств их воплощения. Все три типа являются способами коммуникации между производителями/авторами рекламы и читателями, но для каждого типа характерны разная степень приближенности к разговорной речи, к имитации живого общения. Конечно, на использование такого приема влияет множество факторов, в том числе тип рекламируемого товара, аудитория, на которую направлен рекламный текст. Так в рекламе стали использоваться разговорной диалогической речи будет неоправданно, так как создаст слишком легкомысленный образ фирмы (такая реклама рассчитана на деловых людей). В рекламе же бытовых товаров повседневного пользования такой прием уместен, так как такая реклама направлена на широкий круг потенциаль-

ных покупателей, являющихся носителями наивной картины мира. Также оригинальность приема позволяет привлечь внимание к одному из множества производителей подобных товаров.

Рассмотрим каждый тип воздействия с точки зрения коммуникативной составляющей текста. Обработав массив, состоящий более чем из 340 текстов, мы пришли к выводу, что в этот период большая часть текстов (около 60 %) характеризуются минимальным воздействием на потенциального читателя. Доминирующая коммуникативная – информационная. Основная цель такой рекламы сообщить читателю о существовании товара, а также рассказать о тех его качествах, которые, по мнению производителя, являются наиболее важными для потенциального покупателя: «Товарищество парфюмерной фабрики А. М. Остроумова в Москве. Парфюмерия Трефль Инкарнатъ (трилистникъ) одеколонъ, духи, мыло. Продается везде». В них предлагается четкая и лаконичная информация о товаре, стиль таких рекламных сообщений сухой, отсутствует эмоционально или стилистически окрашенная лексика. Это самый простой тип рекламной коммуникации.

Ненаправленный тип воздействия отличается большей эмоциональностью (которая воплощается в основном на лексическом уровне при помощи сравнительных и превосходных степеней сравнения, слов с оттенками прекрасности, превосходности в семантике, слов с соответствующими коннотациями и т. д.). Ведущая коммуникативная стратегия – «экспрессивно-апеллятивная» [3, с. 401], Основная цель говорящего (в нашем случае – пишущего) при использовании такой стратегии «выразить свои чувства, эмоции, оценки, коммуникативные интенции, предпочтения, настроения в отношении речевых проявлений адресата и коммуникативной ситуации в целом» [3, с. 402]. Здесь следует уточнить, что во внешнем диалоге мы не можем говорить о «речевых проявлениях адресата», но во внутреннем диалоге, в ряде случаев, можно говорить о речевых проявлениях персонажей, отождествляемых с читателями и реакции на ситуацию общения о товаре. Апеллятивная составляющая выражается в том, что при помощи эмоциональной составляющей воздействие на потенциального покупателя усиливается. Для такого типа рекламного текста характерно большее разнообразие способов выражения. В таких текстах используется более широкий пласт лексики, в том числе и разговорной, разнообразнее оформление и расположение текста, используется прием диалогизации, благодаря которому можно говорить о создании внутреннего (между персонажами рекламы) и внешнего (между автором и читателем) диалога. К этому приему мы вернемся ниже. Такое общение с покупателями более эффективно, так как обращено не только к разуму, но и к эмоциям читателей. Самым простым примером может служить подобный текст: «Лучший бисквит. Т-во Жорж Борманъ. Продается везде!» Эмоциональность тексту придает сравнительная степень «лучший» и восклицательное второе

предложение. Большое количество текстов объединяет в себе информационную и экспрессивно-апеллятивную стратегии: «Товарищество Кармель. Палестинское вино и коньяк из знаменитых погребовъ Ришона въ Иудее и Зикрона въ Галлилее. Своими превосходными качествами не уступают наилучшимъ самымъ дорогимъ маркамъ ценою-же гораздо доступнее. Продается во всехъ лучшихъ виноторговляхъ Империи въ Екатеринбургѣ въ магазине Н. Г. Бабикова, въ Перми въ магазинахъ И. И. Малюшкина». Экспрессивная составляющая в данном тексте довольно велика и разнообразна: лексемы и словосочетания «знаменитые», «превосходные», «не уступают наилучшим самым дорогим маркам», «во всех лучших»; слова-интенсификаторы «гораздо», «во всех», но и основная фактическая информация нам тоже предоставлена.

Вернемся к упомянутому нами выше приему диалогизации рекламного текста. «Диалог по своей простоте и четкости – классическая форма речевого общения» [1, с. 264]. Однако, мы имеем дело с письменной формой, причем не с воспроизведением реальной речи, а придуманным диалогом. Но автор старается максимально воспроизвести «живую» ситуацию общения. Данный тип встречается в рассмотренном нами массиве нечасто, следовательно, можно говорить о появлении в практике отечественной рекламы рубежа XIX–XX вв. нового приема. Использование диалога в рекламе всегда ведет к усилению доверительности, так как «диалог опосредованно обращен к читателю. В отличие от монолога, где читатель как бы в стороне наблюдает за ходом мыслей персонажа, диалог включает его в действие» [2, с. 64], так как внутреннее напряжение в диалоге персонажей вызывает у читателя интерес и эмоциональный отклик.

Обратимся к рисунку 1.

Мы видим диалог между двумя покупателями, которые знакомы с товаром. Это необычно, так как для такого диалога в рекламном тексте характерно незнание одного из участников о товаре, так как в большинстве случаев использование такого приема в рекламном тексте предполагает, что знанием о товаре владеет только один участник диалога, чьей целью и является сообщение этой информации второму участнику. Мы понимаем, что диалог придуман, автор рекламы моделирует для потенциального читателя ситуацию бытового общения, темой которого являются продукты Кёлера и Ко. Обращает на себя внимание и развитие диалога. Обращение, с которого начинается текст, на первый взгляд кажется обращением к читателю газеты, но ниже мы видим реплику



Рисунок 1

другого персонажа, который с одной стороны говорит от лица читателя, но с другой стороны не в полной мере соответствует этому читателю, так как уже знаком с представленными продуктами и, по своей функции, является двойником первого персонажа. Это позволяет говорить об усилении воздействия, так как в одном тексте мы имеем два положительных отзыва о товаре от «разных людей». При помощи имитации обычного разговора создается атмосфера доверия к рекламируемому товару, так как информация о его качестве исходит якобы не от самого производителя, который может и приукрасить свой товар, но от такого же покупателя, как и сам читатель, которому нет смысла обманывать «своего». Обратимся к рисунку 2, на котором также приведен пример диалогизации. В этом тексте также есть ряд особенностей: в рекламном тексте мы не видим диалога, это монолог, но предполагается наличие второго собеседника, которым может быть как второй («молчащий») персонаж рекламы, так и сам читатель. В данном тексте важен образ персонажа, от лица которого рассказывается о товаре, в рассматриваемом случае это «герой-плут». Такой образ в сочетании с необычной иллюстрацией делает рекламу привлекательной для читателя. Текст написан с юмором, автор текста говорит о выгоде при покупке данного товара устами слуги, обманывающего своего хозяина (подчеркивается бюджетность и качество товара, так как подмена не замечена).

Говоря о рассмотренных примерах, можно сделать вывод о том, что коммуникация с потенциальным покупателем в рекламных текстах рубежа XIX–XX веков находилась на этапе развития и поиска новых форм, одной из которых стала диалогизация. Это может служить и показателем того, что авторы рекламы стали больше внимания уделять текстовой составляющей, возможностям языкового воплощения своих целей и установок. В это время в России стали появляться рекламные агентства и, возможно, поэтому у ряда производителей можно заметить более тщательное отношение к текстовой составляющей.

Говоря о поиске новых форм, нужно упомянуть еще об одном приеме: включение в рекламный текст элементов разговорной речи.

Рекламный текст в отличие от текста художественного, публицистического и, особенно, научного на этом этапе развития отличается меньшей степенью канонизированности и устойчивости форм. Мы считаем, что на примере рекламного текста можно рассматривать процесс языковых изменений, так как, несмотря на ряд клишированных формулировок, многие производители сами придумывали тексты, которые, помимо всего прочего рассчитаны на массовую аудиторию, а не только на образованную интеллигенцию, как это происходит в случае с художественными и научными текстами. Так в рекламном тексте мы можем видеть сочетание литературного языка, соответствующего представлениям о нормах с имитацией или попытками воспроизведения разговорной речи. Рассмотрим пример включения разговорной речи в рекламный текст (см. рисунки 1, 2).



Рисунок 2

В рекламе сапожного крема «Гелиос» Кёлер использует диалог между постоянным и потенциальным покупателем, тот же прием использует Кёлером и в ряде других текстов. Однако следует отметить, что в рассматриваемом нами издании («Уральская жизнь» 1902, 1903 гг.) это практически уникальный пример использования подобного приёма. Именно поэтому и стоит остановиться на нем подробнее. В тексте ориентированном на широкую аудиторию автор будет стараться использовать общепринятые и не вызывающие отторжения у читателя формулировки, однако если текст направлен на определенную аудиторию, то эффективным может стать использование выражений, свойственных этой аудитории. На рисунке 1 мы видим использование разговорных выражений и фраз: «Вся история обойдется в 10–15 минут», «но, повторяю, держите этот секрет для себя», «Да какой-же это секрет!» Это позволяет автору рекламы выделить «свою» аудиторию для рекламируемого продукта. В данном случае это может быть примером демократизации рекламного текста. В сочетании с приемом рассказа «по секрету» это дает усиление установки на доверительные отношения между производителем/автором рекламы и читателем/потенциальным покупателем. Тот же прием мы видим и на рисунке 2: используется обращение «приятель», сразу переводящее сообщение на неформальный лад; частица «же», придающая оттенок разговорности; игровое содержание рекламного текста – все это снова в сочетании с рассказом «по секрету» и необычной иллюстрацией. Такой набор средств должен максимально расположить к себе читателей, у кого-то вызвав понимание, а у кого-то улыбку.

Обобщим вышесказанное, для текстов с ненаправленным типом воздействия характерно появление новых форм рекламного текста. Мы рассмотрели такие из них, как диалогизация и включение в текст разговорной речи. Оба приема направлены на то, чтобы читатель был включен в текст, эмоционально его переживал. А это, в свою очередь, должно усилить эффективность всего текста в целом.

Наконец, направленный тип воздействия отличается активным использованием форм повелительного наклонения, а также других конструкций, несущих в себе семантику активного убеждения. Ведущая коммуникативная стратегия – «регулятивно-воздействующая» [3, с. 402]. Такие тексты могут казаться агрессивными и навязчивыми. В данный период развития отечественной рекламы они составляют лишь около 16 % от общего числа рекламных текстов. Часто такие тексты являются синтетическими, обращаясь и к эмоциональной, а иногда и к рациональной сфере: «Как нечто особенное рекомендует знатокам и любителям московск. акц. общ. К. Эрмансь и Ко въ Москве. Продажа везде» (реклама Прованских масел), или «Лучший друг желудка вино Сень-Рафаэль предлагается как тоническое, укрепляющее и способствующее пищеварению. Брошюра о Сень-Рафаэльском Вине, как о питательномъ и целебномъ средстве, д-ра де-Барре высылается по требованию. Превосходно на вкусъ. Compagnie du vin St.-Raphael, Valence, Drome». Эмоциональный компонент: лексика с семантикой превосходности, оценочности: «особенный», «лучший», «превосходно на вкус». Одновременно сообщается точный адрес, где производят товар, размещается информация о полезных свойствах товара или о высылке прейскуранта, такая информация обращена к рациональному мышлению.

Перейдем к языковому аспекту. В рекламных текстах обычно не используется лексика, значение которой непонятно широкой аудитории, она характерна только для рекламы, предназначенной для узкой (профессиональной) аудитории. Среди всей лексики рекламных текстов мы хотим обратить внимание на аббревиатуры, которые использовались в рекламных текстах рубежа веков, но могут быть непонятны современному читателю. К таким аббревиатурам относятся, например, «н-ов» (наследников) и «с-ей» (сыновей). Сегодня такие сокращения не используются, поэтому их можно считать своеобразным маркером языковых проявлений эпохи. Также, для экономии места на газетной полосе, в рекламный текст могли попадать такие «оказиональные» сокращения как «Бабушк. сказки», «Приключ. Коли», «Удив. червячок» (реклама Современного календаря Ступина на 1893 год). В рекламных текстах могут встретиться и интересные словообразовательные и лексические неологизмы, которые использовались недолго и могут служить примером языковых экспериментов своего времени. Так в одной из реклам магазина Захо, наряду с привычным нам наименованием «линолеум», мы встречаем наименование – «каучуколеум». Так как в исследуемой нами газете такой текст не повторялся, а слово не вошло в обиход, можно говорить о неудаче такого словообразовательного эксперимента, но следы его остались именно в рекламном тексте. Говоря о языковом аспекте, можно заметить, что указанные нами особенности говорят о демократичности рекламного текста, авторы позволяют себе использовать сокращения и новые лексемы, что предполагает пони-

мание со стороны читателя. Все это делает потенциального покупателя «своим» для автора, делает коммуникацию доверительней, а нам, как исследователям, позволяет увидеть языковые проявления эпохи.

Обратимся к последнему заявленному нами аспекту рассмотрения рекламного текста рубежа веков – лингвокультурологическому, так как взгляд с этой стороны позволит нам обобщить и дополнить все вышесказанное. Рекламный текст как синтетический объект может служить материалом для самых разных сфер гуманитарного и около гуманитарного знания. Фактологический материал (адреса магазинов, имена производителей, наименования товаров, перечень культурных мероприятий) дает возможность восстанавливать реалии повседневной жизни города Екатеринбурга. Так же это, безусловно, богатый источник материала для изучения истории развития рекламных текстов как в региональной, так и в целом в российской прессе. Это позволит сравнить материал рубежа веков с современным, чтобы в итоге получить картину истории развития рекламного текста в региональных, столичных и общероссийских СМИ. Также, проследив общие закономерности рекламных текстов рубежа веков, можно наметить черты психологической атмосферы эпохи, понять, что чувствовали люди того времени, как относились к окружавшим их реалиям.

Итак, мы рассмотрели три аспекта рекламного текста, которые могут дать информацию об особенностях эпохи. Это особенности рекламной коммуникации, письменной культуры в СМИ, а также особенности восприятия бытовых повседневных реалий на рубеже XIX–XX вв. Все это доказывает широкий потенциал рекламного текста рубежа веков как разностороннего объекта исследования.

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – С. 250–297.
2. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.
3. Олешков, М. Ю. Интенция как основа коммуникативной стратегии в институциональном дискурсе // Русский язык: исторические судьбы и современность : III международный конгресс исследователей русского языка (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, 20–23 марта 2007 г.) : тр. и материалы / сост.: М. Л. Ремнева, А. А. Поликарпов. – М. : МАКС Пресс, 2007. – С. 401–402.

The article reveals the originality of poetry of Czeslaw Milosz, one of the brightest representatives of Polish literature of the 20th century. The starting point for the individual observations and definitions of selected category of time, and its transformation into the poetry of the Polish author. An attempt is made to present the essence of the intellectual and philosophical models in the context of the era of spiritual quest.

Keywords: time, poetry, God, river, life, mother.

УДК 821.161.3-3*(А. Козлов)

С. Б. Цыбакова (Гомель, Беларусь)

**ЧЕЛОВЕК И БОЛЬШОЙ ГОРОД
В ТВОРЧЕСТВЕ АНАТОЛЯ КОЗЛОВА 2000-х ГОДОВ**

Рассматриваются основные локусы повседневного урбанистического пространства в ряде произведений Анатоля Козлова 2000-х годов: улицы, метро и др. Интерес к названным выше локусам определяется тем, что они сосредотачивают в себе выраженные автором чувства и переживания, состояние внутреннего опустошения персонажей в ситуации «экзистенциального кризиса индивида» (Т. Ю. Денисова). В рамках темы «человек – город» осмыслиются проблемы одиночества и отчуждения, волнующие писателя.

Ключевые слова: город, локус, улицы, метро, многоквартирный дом, пространство, урбанистическая повседневность, проблема, одиночество, отчуждение, обезличивание, экзистенциальный кризис.

Большой город – центральный топос пространственной картины мира в произведениях Анатоля Козлова 2000-х годов. Образы персонажей, стремящихся «наступить на свой цень» [1, с. 227], созданные писателем, неотделимы от пространства мегаполиса, а их внутреннее состояние является отражением неразрешимых антиномий экзистенции личности, отчуждения и ценностной дезориентации современного человека. Душевная дисгармония и опустошенность, составляющие особенности психологического портрета Юргона, Антака Перуновича, Юджина, Вируна, персонажа повести «Примириться с ветром», – не только следствие иррационально-разрушительных аффектов теневой стороны их натуры, но и ответная реакция на негативные аспекты жизни человека, порожденные урбанистической цивилизацией.

Среди актуальных проблем, получивших авторское осмысление в повестях «Горад у нябёсах», «Я і Прарок-Уродка», «Раздарожаны саракоўнік», «Абганяючы сны», «Далонь на плячы», в романе штрихами «Юргон», в рассказе «Гульня ў хованкі», – одиночество, всеобщее разобщение, утрата чувства значимости жизни, ощущения ее эмоциональной полноты и насыщенности. С одной стороны, феномен одиночества интересует Анатоля Козлова своей «онтологической предзаданностью» [2], как категория экзистенциальная, связанная с сущностными особенностями человеческого бытия и индивидуального сознания. По словам мудрой призрачной собеседницы Юджина («Абганяючы сны»), одиночество – «катэгорыя, якая для талковага чалавека павінна быць пастаяннай» [3, с. 71]. «Так ужо складалася ад стварэння свету. Ад нашых прабацькоў перадалася нам, ад нас вам перацякла адзінотнасць душы» [3, с. 71]. В центре внимания писателя неизбежность одиночества, которое «является имманентным человеческому существованию» [2, с. 5], т. е. человек «сам па сабе і сам у сабе. Адаoble-

ны, схаваны ў нябачную нікому іншаму ракавіну-абалонку» [4, с. 5]. С другой стороны, обострение чувства одиночества у современного человека осмысливается в связи с прогрессирующей индивидуализацией и отчуждением: «Антак адзін. Сам-насам з вялікім горадам. Яго даўно даймае думка-пытанне: з-за чаго так атрымліваецца: чым больш вакол цябе людзей, тым большая распачная самота. Сярод тысяч да цябе падобных пачуваеш сябе пустэльнікам. Ніхто табе не патрэбны, і ты ўсім да лямпачкі. Парадокс... а мо, усяму віною індывідуалізацыя» [4, с. 27]. Тотальное отчуждение, растущее в условиях урбанистической социальной организации, приобретает в сознании писателя характер злободневной проблемы.

Большой город является для Анатолия Козлова основным фоном изображения жизни и выражения противоречий сознания, внутреннего мира персонажей, теневые черты которых, следует заметить, закреплены в романе «Юргон», в повести «Далонь на пляч» в антропонимах (Юргон, Вирун). В описании урбанистического пространства писатель акцентирует внимание на преобладании в нем искусственной реальности над естественной средой обитания. Так, в повести «Я і Прарок-Уродка», в романе «Юргон» выражено неприятие антропогенного ландшафта, коренящееся в присутствии человеку как органической части природы чувстве глубинной связи с ней. «— Дзе ты бачыш зямлю? Паўсюль адзін-адзінюсенькі шэры асфальт і бетон. Дрэвы і тыя закаваныя ў яго. Зірні на іх. Цяпер падобныя яны да сінтэтычных, штучных, нежывых. Я не памятаю, калі басаножа бегала па зялёнай маладой траве, па квяцістым лузе», — говорит Лара («Я і Прарок-Уродка») [5, с. 165]. В пейзажной зарисовке, открывающей штрих седьмой в романе «Юргон», проводится параллель городского ландшафта с миром мертвых: «Цвело Минское море, засыхали городские озера-фонтаны, как скелеты, стояли деревья, вмурованные в асфальт, обложенные плиткой. Однако рожденных мертвыми время не убивает» [6, с. 19–20].

В рассказе «Гульня ў хованкі» многочисленные характеристики города, имеющие негативный эмоционально-оценочный характер, образуют художественно-стилевую доминанту произведения: «Замбіраваны горад з хворымі людзьмі» [7, с. 134]; «Каменные твары, панельные и цагляные дамы» [7, с. 134] и др. Персонажу рассказа город кажется «вялізнай майстэрняй, на сцяне якой запраграмаваны майстар-умельца памясціў тысячы, мільёны масак» [7, с. 134]. Отождествление лиц горожан с масками является ключевым мотивом рассказа, символизируя обезличенность и отчуждение представителей урбанистической цивилизации. Т. Ю. Денисова, анализируя проблему одиночества в «зеркале социальных реалий современности» [2], замечает: «Городской образ жизни не располагает к эмоциональной близости. В городе каждый в определенном смысле является чужаком. <...>. Скученность, перенаселенность больших городов, чрезмерность внешних воздействий, перенасыщенность разного рода контактами, которые индивид не способен связать в единое целое, ведут к отчетливо выраженной тенденции к психологической дистанции...» [2, с. 157].

Посредством емких, осложненных коннотативной символикой иносказаний («лица-маски», «аморфные зомби» [7, с. 134]), Анатолий Козлов запечатлел всеобщую разобщенность и обособленность. Маски в рассказе – метафорическое воплощение массовой психологической отчужденности. Согласно Э. Канетти, маска «отличается от всех остальных конечных состояний превращения своей неподвижностью» [8, с. 457]. «На место вечного движения мимической игры выступает ее прямая противоположность – неподвижность и застылость» [8, с. 457]. В произведении Анатолия Козлова маски, не выражающие никакие эмоции, наводят на мысль о безнадежности попыток узнать, что скрывается за ними, позволяя ее «носителем» установить в отношениях между собой психологическую дистанцию. Эпитет «каменный» («каменные твары»), характеризующий в восприятии персонажа выражение лиц горожан, приобретает в контексте рассказа такие коннотации, как «душевное омертвление», «душевное очерствение», «душевное равнодушие», «душевная глухота», формирующие представление о деструктивных процессах в нравственно-психологической сфере жизни современного общества.

Писателем затрагивается и проблема роста дегуманизации в связи с распространением бездуховной продукции массовой (потребительской) культуры: «Аўтобус. Метро. Метро. Аўтобус. Вечарам чарга ў краме. Тэлевізар з крывёю і гвалтам. Паўсюль валадарыць смерць. Да яе мы, людзі-маскі, паспелі ўжо звыкнуцца. Памірае нехта там, далёка на вуліцы, нам гэта нават не шлыкоча нервы» [7, с. 135]. Депрессия героя, вызывающая искаженное восприятие им окружающей реальности, является, на наш взгляд, реакцией на навязывание ложных ценностей, играющее немаловажную роль в процессах «самоотчуждения и имперсонализации индивида» [2], препятствующее его личностному росту: «Ты скажы: якая вера ў людзей-масак? Ува што ці ў каго яны вераць?.. У светлую будучыню, дабрадзейнасць, шчасце... Не! Дужа ж ілюзорна ўсё гэта. Усе, як сам бачыш, з-за гэтага, відаць сталі “маскамі”: гіпсавымі ды каменнымі, драўлянымі і з гліны. <...>. Усё прыгладжана і падагна на пад адзін стандарт. А калі няма асобы, то няма і чалавека, няма індывідуальнасці – зноў няма чалавека. Замест людзей – шэрая аднародная маса. Вось тады і ператвараюцца твары ў маскі» [7, с. 138]. Тем не менее, стремление к сохранению своей личностной свободы, индивидуальности может граничить со своеволием и склонностью к нигилизму: «Мой чэрап – мой прыстанак. Табе лепш маўчаць. Прыціхнуць са сваёй гнілою філасофіяй. Хатні Ніцшэ. Ты б яшчэ Фрэйда ў кампанію прыхапіў. Не забывайся, што пакуль я гаспадар як галавы, так і цела!» [7, с. 138].

Как и в рассказе «Гульня ў хованкі», в пространстве художественного мира ряда других произведений Анатолия Козлова 2000-х годов основными локусами, сосредотачивающими в себе образы, в которых отражен авторский взгляд на проблемы отчуждения, обезличивания и одиночества, явля-

ются многолюдные улицы мегаполиса. Один из наиболее примечательных компонентов в художественной картине городской реальности, созданной писателем, – образ человека, сливающегося с людским уличным потоком, растворяющегося в аморфной массе: «Юджын памаўзліва назіраў на зграбную фігурку, пакуль яна не згубілася сярод натоўпу на аўтобусным прыпынку» [3, с. 15]; «Старая растала кропелькай дажджу на ўгрэтым асфальце ... Знікла парушынкай дзьмухаўца ў навакольным шматлюдзі» [3, с. 78]; «Через мгновение он слился с общей массой. Черное пятнышко на белоснежной рубашке пульсировало, как огонек сигареты в ночи» [6, с. 19] и др. Пятнышко, появившееся на рубашке Юргона от комочка земли, обреченного испуганной рокотом самолета ласточкой, – выразительный штрих к портрету персонажа. Сравнение пятнышка с пульсирующим в ночной тьме огоньком сигареты подчеркивает притягивающую к себе яркую индивидуальность Юргона, присущие ему стремление к эмоционально насыщенной жизни, внешний и внутренний динамизм.

Персонажи Анатоля Козлова нередко показаны в движении, которое активизирует и обостряет у них состояние рефлексивности сознания, например: «Юджын ішоў з працы да ЦУМа, і гэтыя вечныя і забытаныя пытанні варушыліся, кіпелі ў ягонай галаве. Ён разумеў, што ні да якой высновы пакуль не зможа прыйсці» [3, с. 67]. Улицы мегаполиса в повестях писателя 2000-х годов – это территория безликой и равнодушной ко всему массы: «Ён угледзеўся ў твары пракожых і ўбачыў безаблічную, аднастайную, шэрую масу. Мужчына аж скалануўся: падалося, што выпадкова ён патрапіў да жывых мерцвякоў, да замбіраваных істот» [3, с. 69]. Большой город вызывает у Юджина усталость и скуку: «Яму надакучылі шклянныя дарогі горада, такія ж дамы і людзі са шклянымі тварамі» [3, с. 68]. Персонаж рассказа «Гульня ў хованкі» еще ощущает в своей груди едва тлеющий уголек любви и романтизма, Юджин признается сам себе, что он, «магчыма, і горшы за бальшыню» [3, с. 69], Вирун («Далонь на плячы») диагностирует свое перерождение в частицу массы, в потребителя: «Памірае ўва мне вера ў людзей. Не знаходжу я чысціні думак і памкненняў у сваіх аднародцаў. Народ мой не жыве, а існуе, не гараць душы агнём гонару і велічы за сябе і блізкіх сваіх. Я згубіўся ў шэрасці натоўпу. Я такі ж спажывец, як і ўсе» [9, с. 174].

Неотъемлемым компонентом повседневного урбанистического пространства в структуре произведений Анатоля Козлова являются однотипные многоэтажные дома, которыми застроены жилые микрорайоны мегаполиса. Антон Янович, Антак Перунович, Юргон, Юджин, Вирун, персонаж рассказа «Гульня ў хованкі» – жители многоэтажек стандартного типа. «Клеточное» внутреннее пространство домов-«коробок» является моделью урбанистического общежития с характерными для него скученностью и оторванностью от природных источников бытия. Так, девятиэтажный дом, где находится «квартира-ячейка» Антона Яновича («Раздарожаны сара-

коўнік»), – чужеродное для героя пространство, вызывающее у него ощущение психологического дискомфорта, непреодолимое эмоциональное отторжение: «Антон кроцьць звыклай дарогай дамоў. Не, гэта занадта. Дом, у ягоным разуменні, заўсёды заставаўся асобнай хатай, месцам, дзе жывуць толькі родныя людзі і ніхто болей. Як жа можна назваць асабістым домам дзевяціпавярховік, дзе пад адным дахам сабраны “чэрці з усяго свету”. Так гаворыць ягоная маці. І таму ён кроцьць у сваю кватэрку-ячэйку. Стомлены ад пастылай самоты...» [1, с. 224]. Антон Янович, Антак Перунович («Горад у нябёсах»), Юджин испытывают ностальгию по родному дому, с которым связаны воспоминания героев о своем детстве. Деревенская изба в художественном пространстве произведений Анатоля Козлова – сакральный центр «пазачасся» [3], вневременного плана, который соотносится с памятью, с сокровенным измерением души героев, с глубинными ментальными центрами их внутреннего бытия: «Ты не забыў яшчэ, як выглядала наша хата, – бабулька закашлялася, засланіла далонню вусны, выдыхнула натужна і працяжна, – твая хата як выглядала, не забыўся? – вінавата паправіла старая сваё пытанне. – Звычайная вясковая хата з пачарнелымі вугламі і патрэсканымі бярвеннямі. Не забыў абжытую родную хату? Яна ж таксама ў пазачасці. Засталася ў тваіх снах і толькі. Між учарашнім, сённяшнім і будучым... Помніш цёмна-шэрыя, ледзь не чорныя бярвенні каля ганка? Ага, бачу, што помніш. У іх заблудзіліся твае сны. А мо хата заблыталася ў тваіх снах» [3, с. 76].

В повести «Горад у нябёсах» «пазачасся» представляет ирреальный город в небесах, который центральный персонаж Антак Перунович впервые увидел после смерти самого дорогого для него человека – бабушки Акулины. Призрачный город («верхний город», «город над городом» [4]) или «краіна Продаў» [4, с. 26], по словам собеседницы героя, – «месца святых старэйшын» [4, с. 38], «абсалют, ідэал, тое, што некалі існавала на безграхоўнай зямлі» [4, с. 38]. В структуре хронотопа произведения «краіна Продаў» – вневременной локус, представляющий собой воплощение мифологемы утраченного рая. «Зыходзячы з тваіх слоў, атрымліваецца, што горад у нябёсах – Біблейскі Рай» [4, с. 38], – замечает Антак. Локус «краіны Продаў», восходящий к архаическим верованиям, связанным с культом предков, образует верхний, надземный уровень модели пространства в повести и соотносится в сознании персонажей с более гармоничной в сравнении с современным обществом социальной организацией: «Усё проста: трэба жыць бязгрэшна, адухоўлена, па прынцыпах людской маралі, без зайздрасці ў сэрцы, з цеплынёй, лагодай ды спагадай у вачах, і жыхары з краіны Продаў назаліць не будуць. Яны робяцца саюзнікамі і памагатымі ў тваім жыцці» [4, с. 38]. Недоумение Антака, вызванное бездействием предков, не вмешивающихся в жизнь цивилизованных потомков с целью установления справедливости, – это выражение ценностной дезориентации и душевной растерянности, характерных для человека современной эпохи.

Следует заметить, что модель пространства в повести является порождением логики мифопоэтического мышления, оперирующей, цитируя В. Н. Топорова, «универсальным двоичным кодом, организованным как система наиболее общих и важных семантических противопоставлений» [10, с. 37]. Оппозицию верх – низ В. Н. Топоров относит к числу «древних семантических противопоставлений, связанных с характеристикой структуры пространства» [11, с. 15]. Верхнему уровню пространственной модели в повести, представленному локусом «краины Продкаў», противопоставит нижний локус – «подземный город» (подземный переход, метро). Однако вследствие того, что в структуре произведения выделяются и другие локусы урбанистической повседневной реальности (улицы, кафе), модель пространства по вертикали в нем можно считать трехуровневой. Ее особенность «связана с нарушением бинарного принципа организации (или, точнее, с введением его в иные рамки) и выработкой градуального (чаще всего в рамках трехчленной структуры) принципа; ср. небо “верх” – земля “низ” и земля “верх” – подземное царство “низ”, на основании чего реконструируется трехчленная структура небо – земля – подземное царство; в пределах ее земля может рассматриваться как член, в котором нейтрализуется противопоставление верх – низ» [11, с. 16]. Изображение подземного города, выступающего в качестве центрального локуса повседневного пространства мегаполиса в повести, вызывает представления о темном будущем современной цивилизации, о духовно-нравственной инволюции человечества. Антаку подземный город кажется пещерой, в которой над человеческой массой герою видны «тысячи, мільёны завіслых ледзяшоў-сталактытаў з жаданняў, клопатаў, расчараванняў...» [4, с. 6]. Подземный город-«пещера», накапливающий изо в день «шэра-белую столь з мурашыстай плоймай чалавечых думак-расчараванняў, ледзяшоў-сталактытаў, брыдкіх і нізкіх жаданняў» [4, с. 7], вызывает ассоциации с царством смерти, закрепляя осознание ничтожности человека, бессмысленности его жизни: «... столь у пячоры падземнага перахода абвешана, як спічастымі іголкімі вожык, – разбітымі надзеямі, спаганеным шчасцем, збалелымі думкамі і вечнай адзінотай чалавецтва» [4, с. 6]. Хронотопические особенности подземного города в целом сходны с теми, которые являются определяющими для улиц мегаполиса. Подземный город – это локус сутолоки, ежедневно заполненный суетливой людской массой: «У падземным пераходзе пад горадам, як заўсёды, як штодня, задужа людна. Разнамаіты натоўп плыве, перакочваецца, паспяшае, штурхаючы цябе ў розныя бакі» [4, с. 5]. В подземном городе как локусе повседневной реальности мегаполиса неизбежно обезличивание, слияние с массой: «І вось гэтае маладзенькае і хісткае, быццам лазінка, дзяўчо з ярка намаляванымі вуснамі... <...>. Бяскрыўдная, але з позіркамі у нікуды. <...>. Яе ўжо захліснулі спіны натоўпу ды ўцягнулі ў дзвярны праём метро...» [4, с. 5].

Персонажи Анатоля Козлова остро болезненно воспринимают отчуждение современного человека от природных основ бытия. В отношении к городу у Антона Яновича «спрацоўвае генетычная памяць продкаў – людзей зямлі» [1, с. 232]. Янович «марыць пра недалёкую ад Мінска звычайную вясковую хаціну і невялікі лапічак зямлі. <...>. Там, у высахлых баравых сценах свайго дамка ён мог бы, калі нутро падбівае горад, схвацацца і спачыць у абдымках спрадвечнай прыроднай дабрыні і ласкі» [1, с. 232]. После детского периода жизни в окружении нетронутого цивилизацией первозданного природного универсума мегаполис кажется Антаку «монстрападобным і страшна-незразумелым» [4, с. 19]. Благодатная пора жизни для персонажа рассказа «Гульня ў хованкі» – детство, «з бязмежным глыбокім і зорным небам, з начнымі шолахамі на гарышчы хаты, з брэхам сабак і рыканнем наеўшыхся кароў на вячэрняй пыльнай дарозе» [7, с. 135]. Вирун («Далонь на плячы») стремится к уединению, замыкается в себе, вследствие чего составной частью художественного пространства повести являются безлюдные места (локусы уединения Вируна), куда не проникает «шум гарадскіх вуліц, клацанне трамвайных колаў аб рэйкі, гул бясконцых аўто» [9, с. 182].

Итак, тема «человек и город» – одна из основных в творчестве Анатоля Козлова 2000-х годов. В рамках данной темы писателем осмысливаются проблемы одиночества и отчуждения. Персонажи ряда повестей, рассказа «Гульня ў хованкі», переживая экзистенциальный кризис, замыкаются в себе, предпочитают проводить свободное время в уединении, вдали от городского шума. Концентрация авторского сознания на проблемах отчуждения и обезличивания представителя современной урбанистической цивилизации определяет особенности художественного пространства ряда произведений, в котором в качестве основных, наиболее устойчивых выделяются такие локусы городской повседневности, как улицы, метро, «клеточное» внутреннее пространство жилых однотипных домов-многоэтажек. Изучение художественного пространства произведений Анатоля Козлова позволяет более детально рассмотреть проблемно-тематический аспект его творчества.

Список литературы

1. Казлоў, А. С. Раздарожаны саракоўнік / А. С. Казлоў // Юргон : раманы, аповесці, апавяданні / А. С. Казлоў. – Мінск : Маст. літ., 2006. – С. 209–234.
2. Денисова, Т. Ю. Одиночество: метафизика и диалектика / Т. Ю. Денисова. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. – 192 с.
3. Казлоў, А. С. Абганяючы сны / А. С. Казлоў // Той, хто абганяе сны : аповесці / А. С. Казлоў. – Мінск : Маст. літ., 2014. – С. 7–79.
4. Казлоў, А. С. Горад у нябёсах (учора, сёння і заўтра) / А. С. Казлоў // Горад у нябёсах : аповесці, апавяданні / А. С. Казлоў. – Мінск : Літаратура і Искусство, 2009. – С. 5–47.
5. Казлоў, А. С. Я і Прарок-Уродка / А. С. Казлоў // Юргон : раманы, аповесці, апавяданні / А. С. Казлоў. – Мінск : Маст. літ., 2006. – С. 148–208.

6. Козлов, А. С. Юргон / А. С. Козлов // Минск и ворон, Париж и призрак : сборник произведений / А. С. Козлов. – Минск : Літаратура і Мастацтва, 2010. – С. 14–92.
7. Казлоў, А. С. Гульня ў хованкі / А. С. Казлоў // Апавяданне-2005 / укладанне А. Бадака. – Мінск : Маст. літ., 2005. – С. 134–140.
8. Канетти, Э. Масса и власть / Э. Канетти ; пер. с нем. Л. Г. Ионина. – М. : АСТ, 2014. – 574 с.
9. Казлоў, А. С. Далонь на плячы / А. С. Казлоў // Той, хто абганяе сны : аповесці / А. С. Казлоў. – Мінск : Маст. літ., 2014. – С. 165–225.
10. Топоров, В. Н. Первобытные представления о мире (Общий взгляд) / В. Н. Топоров // Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – Т. 1. – С. 25–51.
11. Топоров, В. Н. К вопросу об универсальных знаковых комплексах / В. Н. Топоров // Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – Т. 1. – С. 11–24.

The article deals with the main loci of everyday urban space in a number of Anatol Kozlov's works of 2000s: streets, underground, etc. Our interest in these loci is predetermined by the fact that they reveal feelings, emotional upheavals, and frustration of characters experiencing "an existential crisis" (Т. Y. Denisova). Within the subject of "Man and the City", the author makes the problems of loneliness and disengagement comprehensible.

Keywords: city, locus, streets, underground, multistoried building, space, urban everyday life, problem, loneliness, disengagement, depersonalization, existential.

УДК 821.161.1

И. В. Банах (Гродно, Беларусь)

ФЕНОМЕН ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ М. ШИШКИНА «ПИСЬМОВНИК»

Статья посвящена анализу темпоральной структуры романа М. Шишкина «Письмовник». Характерной чертой романной поэтики является намеренная универсализация времени, которая рассматривается в связи с философией этернализма. Особое внимание уделено выявлению этерналистской темпоральной модели в романе. Анализ художественного времени последовательно связан с рассмотрением повествовательной структуры романа.

Ключевые слова: художественное время, хронотоп, темпоральность, этернализм.

Размышляя о судьбах современной литературы, Н. Я. Лейдерман в качестве ее «магистрального сюжета» указывает поиски способов преодоления присущего миру Хаоса, обнаружение секретов его саморегуляции. Писатели рубежа XX–XXI вв., полагает исследователь, стремятся выстроить «человеческий Космос внутри онтологического Хаоса» (вслед за Д. Джойсом эту модель мира он называет Хаосмосом), обращаясь к совмещению «детерминизма с поиском внекаузальных связей, типического и архетипического, повседневного и вечного» [1, с. 238]. Именно в этом направлении следует и Михаил Шишкин, произведения которого, переведенные более чем на 30 языков, неоднократно были отмечены серьезными

наградами (он лауреат Букеровской премии – за роман «Взятие Измаила», дважды лауреат Большой книги – за последующие романы «Венерин волос» и «Письмовник»).

Сквозной темой прозы М. Шишкина становится тема смерти и тесным образом с ней связанная проблема времени, в чем признается и сам автор: «Для меня писание – это попытка ответить на те вопросы, которые я себе задал, будучи ещё ребёнком. Как-то я шёл с бабушкой, и мы на дороге увидели раздавленную кошку. И бабушка пошла домой, взяла лопату, а потом вернулась за этой кошкой. И когда она закапывала её на обочине, я вдруг осознал, что когда-то тоже умру... И бабушка умрёт, и все люди, которых я люблю и которые любят меня, тоже умрут. И что же с этим делать? И затем всю жизнь я пытался ответить на вопрос: возможно ли бороться со смертью?» Детская психотравма – встреча со смертью – становится поводом к осмыслению феномена смерти и – шире – феномена ускользающего, уходящего в небытие времени. Ведь «запуск времени есть одновременно запуск смерти, как запуск механизма таймера влечет за собой отсроченное срабатывание затвора» [2, с. 211].

Об этом же остром переживании смертельного опыта Шишкин пишет в автобиографическом рассказе «Человек как объяснение света в любви» (2004). Автор вспоминает историю из своего детства о том, как его дедушка, знавший о своей неизлечимой болезни, искал в семейном альбоме фотографию на будущий памятник. «Та фотография стала посланцем, полномочным представителем его смерти. Будущее перестало быть будущим – время вывернулось наизнанку как носок. <...> Опыт заранее прожитой жизни. С таких минут по-настоящему начинается ощущение времени» [2, с. 210]. Осознание конечности близкого человека вызвало у ребенка острое переживание как собственной смерти, так и общей необратимости времени. Преодолеть трагедию конца, полагает Шишкин, способно только искусство – через фиксацию ускользающих мгновений счастья, посредством сохранения «спасенного времени»: «Теперь человечество поднялось против первопричины смерти – против времени. Остановка времени – это остановка смерти, устранение ее причины, отключение ее спускового устройства. <...> Все просто: нужно положить свою руку на руку того, кто крутит ручку. Остановить делателя и палача времени. Собрать и сохранить то особенное спасенное время – *настоящее, превращенное во всегда* (Здесь и далее курсив наш. – И. Б.) – упаковать во что-то прочное и отправить в никуда до востребования» [2, с. 212].

В качестве особо прочной «упаковки» истории автор видит «письмо светом» – повествование о многообразных проявлениях любви, божественной и человеческой, противопоставленной небытию и смертельным тенденциям в искусстве. «Без этого света, – пишет Шишкин, – письмо останется непроявленной тьмой, тем, чем мы были до языка, на котором женщина смогла произнести первую молитву о своем заболевшем ребенке, и чем

мы останемся сейчас, если не умеем любить. У оператора (Бога. – И. В.) можно вырвать, спасти искомое время – *настоящее всегда* – только если его запаковать в этот свет, как в оберточную бумагу. И тогда то, что смотрит друг на друга по обе стороны линзы, *останется живым и не умрет никогда*» [2, с. 217]. Именно сфокусированность художника на ярких переживаниях Любви как проявлении божественного присутствия и квинтэссенции витальности позволит прикоснуться к сокровенному знанию и перейти от смерти к бессмертию, к «настоящему всегда».

Разумеется, мысль об искусстве как пространстве нетленной памяти, противостоящей смерти и времени, не нова («баналиссимо», по выражению самого автора), равно как и вполне традиционны для русской литературы XX–XXI вв. поиски жизнестроительной опоры в искусстве [3], но от этого суггестивное воздействие художественного текста на читательское сознание не становится меньше. Дискурсивная же проекция этой мысли – подчеркнутая универсализация времени, намеренное стирание темпоральных границ – представляется интересным и отнюдь не тривиальным нарративным ходом. Подобное воплощение темы времени мы найдем и в предпоследнем романе Михаила Шишкина «Письмовник» (2010).

В соответствии с названием, «Письмовник» формально представляет собой эпистолярный роман, в котором два человека – он и она (мужской персонаж «Володенька» и женский персонаж «Сашенька») – ведут переписку – о жизни, о времени, о себе. Как и в романе «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо, о котором упоминает героиня в одном из своих писем («И что же получается? Юлия-дурочка старается, шлет ему письма, а жестокосердный Сен-Пре отделяется короткими шутивными посланиями») [4, с. 8], «мужские» главы чередуются с «женскими», реализуя два параллельно текущих сюжета инициации и становления: он уходит на войну, рассказывая в письмах о своих нечеловеческих испытаниях; она погружена сначала в романтические воспоминания об идиллической дачной любви, потом в изложение своей нескладной жизни (поиски любви, несостоявшийся брак, тоска о нерожденном ребенке, уход за больными родителями, потери близких людей и проч.).

Однако при более глубоком рассмотрении становится очевидным, что жанровая ситуация эпистолярная не более чем иллюзия: герои ведут переписку, временами не слыша друг друга и, по сути, существуя в различных временных плоскостях. По справедливому мнению С. Оробия, «парадоксальность “Письмовника” в том, что, имитируя эпистолярную фабульность, он ориентирован именно на преодоление времени» [5, с. 187].

Как нам представляется, тематизируя феномен времени, М. Шишкин исходит из философской концепции этернализма (от англ. eternity – вечность), которая возникла в рамках специальной теории относительности и полемически ориентирована по отношению к принятой еще в классической механике традиционной «презентистской» модели времени. Согласно

«презентизму», время однонаправленно (от прошлого к будущему), одномерно, упорядочено и относительно симметрично. При этом все объекты существуют только в настоящем, прошлое статично и неизменяемо, а будущее неопределенно: «Время течет в будущее, события уходят в прошлое. В отличие от уже осуществившегося прошлого и от наполненного событиями настоящего, будущее не наполнено ими и открыто для созидания» [6, с. 31]. Этернализм же, основанный на математической физике А. Эйнштейна и Г. Минковского, утверждает, что реально и одновременно существует все – и настоящее, и прошлое, и будущее, поэтому темпоральные координаты не имеют никакого значения: объекты, разделенные временем, существуют точно так же, как разделенные пространством. Соответственно признаками времени в системе этернализма будут разнонаправленность (нелинейность), многомерность, неупорядоченность и асимметрия.

Одним из наиболее резонансных в культуре XX века этерналистских текстов является эссе ирландского философа Джона Уильяма Данна «Эксперимент со временем» (1927), созданное на стыке физики и психиатрии и оказавшее сильное влияние на таких писателей, как Дж. Пристли, Х. Борхес, О. Хаксли, К. Воннегут и др. Теория Данна, разработанная на основе его многолетних экспериментов со сновидениями и прекогнитивными (ясновидческими) состояниями, заключается в том, что в реальности все три времени присутствуют вечно, т.е. в некотором смысле происходят «вместе». Однако человеческое сознание воспринимает эту одновременность в линейной форме. И только в состоянии сна, когда разум отключается, восприятие времени утрачивает присущую ему линейность, вследствие чего человек обретает способность к предвидению будущего, к прекогнитивным сновидениям, в которых сознание свободно перемещается во времени [7, с. 6–7].

Подобные нетрадиционные представления о времени, порожденные теорией относительности, неоднократно обсуждают герои в романе Шишкина. К примеру, Саша, листая газету, пересказывает своими словами последние научные новости: «Еще опытным путем выяснили, что со временем какая-то петрушка. События могут выступать в любой последовательности и происходить с кем угодно. Можно одновременно на кухне зудеть на гребешке с папиросной бумагой так, что чешутся губы, и в то же время на совсем другой кухне читать письмо от человека, которого больше нет. Вот ты у зубного, тебе иголкой залезли в канал и дергают нерв, а через восемь столетий бахрому скатерти на сквозняке колыхнула. И вообще, уже древними подмечено, что с годами прошлое не удаляется, а приближается. А часы все только и могут, что верещать, как кузнечики, показывают кто во что горазд, тогда как давно известно, что без десяти два» [4, с. 288]. В приведенной цитате оживают этерналистские представления о времени как совокупности многомерных и разнонаправленных потоков, границы которых проницаемы и в конечном итоге «упираются» в вечность. Облада-

ющее признаками нелинейности и асимметрии, время, в силу субъективности его восприятия, может быть передано только в категориях традиционной темпоральности. «Ведь давно опытным путем выяснили, что оно заполняет собой пространство не до краев, как жидкая каша, а с горкой, как густая, но теперь проблема возникла с его хранением. По последним данным, сохранить его могут только зимописцы и только последовательно, одно за другим, в линию, которая уходит туда, куда уходят трамвайные пути, и там с ними соединяется, но для удобства это линейное время порезали на строки, как бесконечную макаронину» [4, с. 361].

С этого разрушения традиционных представлений о времени, собственно, и начинается роман. В первом же письме героиня излагает концепцию возникновения Вселенной, противопоставляя теории большого взрыва теорию этернализма, нигде не названную, но явленную по сути: «Пишут, что в начале снова будет слово. А пока в школах еще по старинке талдычат, что сперва был большой взрыв и все сущее разлетелось. Причем все, якобы, существовало уже до взрыва – и все еще не сказанные слова, и все видимые и невидимые галактики. Так в песке уже живет будущее стекло, и песчинки – семена вот этого окна, за которым как раз пробежал мальчишка с мячом, засунутым под футболку. Это был такой сгусток тепла и света. А размером эта ни окон ни дверей полна горница людей была, сообщают ученые, с футбольный мяч. Или арбуз. А мы в нем были семечками. И вот там все созрело и, напыжившись, поддало изнутри. Первоарбуз треснул. Семена разлетелись и дали ростки» [4, с. 288]. Из этих «первосемян» извечно существующего мира, в котором все взаимосвязано и предопределено, появляются люди, предметы, явления, которым суждено впоследствии – в момент смерти – вновь собраться воедино.

Эту же теорию излагает уже повзрослевшая героиня находящейся в коматозном состоянии Сонечке (дочери своего возлюбленного Чарткова), и это один из самых пронзительных эпизодов романа. Прошедшая через тяжелые жизненные испытания Саша пытается убедить девочку принять смерть – как дар, как счастье, обретенное в муках: «Помнишь, ты рисовала, как от всех предметов и людей шла натянутая ниточка к одной точке? Так устроен мир. Вначале мы все были вместе, одним целым. Потом всех разбросало, но к каждому привязана нитка, за которую нас тянут обратно. И весь мир потом в этой точке снова соберется. Каждый туда вернется – сначала ты, потом Донька (собака. – *И. Б.*), потом твои папа и мама – это не так важно, кто первый. Мы там снова будем все вместе, потому что место так и называется – точка схода. Даже рельсы, и те там сходятся. И все трамваи туда едут» [4, с. 279]. В рамках подобной этерналистской модели душа человека предстает бессмертной, попадающей в бесконечный поток телесных перерождений, или «точек схода».

Упомянутое соединение в единой «точке схода» происходит в конце романа, когда, пройдя через страдания, потери близких людей, герои при-

нимают, наконец, свою смерть как высшую благодать и откровение, чтобы вновь соединиться в идиллическом пространстве инобытия. Подчеркнуто символичным предстает здесь образ трамвая (как варианта библейского «ковчега», «корабля»), уносящего героев романа в пространство вечности, в котором «и тела могут соприкасаться, и нет никакого зазора между душами. А люди становятся тем, чем они всегда были, – теплом и светом.» В этой «точке схода» проявляется органичное единство жизни-странствия и художественного творчества: «Уставшая рука спешит и медлит, вывода напоследок: счастлив быть корабль, переплывши пучину морскую, так и писец книгу свою» [4, с. 413]. И только с позиции этернализма можно понять и принять парадоксальную идею романа, сформулированную в одном из интервью самим Шишкиным (почти дословно процитировавшим фрагмент монолога Саши): «Смерть – это не враг. Это дар, это великое счастье. Особенно смерть близких людей, которых ты любишь. Дар, который помогает тебе понять, кто ты, зачем ты здесь, что задумано тобой, твоим появлением на свет» [8].

Финальный эпизод, выполняя роль композиционного кольца, соединяющего начальную и конечную «точки схода» в жизни героев, проявляет одновременно и нарративообразующую функцию этерналистской темпоральной модели в романе. На эту особенность романной поэтики обращали внимание практически все исследователи, обращавшиеся к «Письмовнику». Так, С. Н. Лашова, используя метафору «пазла», пишет о том, что Шишкин «сшивает в одном тексте разновременные модулы», соединяя «кусочки времени (прошлое, настоящее, будущее)» «в некий особый пространственно-временной континуум» [9, с. 187]. А О. Г. Ревзина, опираясь на бахтинскую теорию, утверждает, что в романе представлен «хронотоп, в котором аннулировано время» и – соответственно – «актуализован параметр пространства» [10, с. 265]: «Именно в пространстве сосуществуют времена, именно через пространство разновременное предстает как одновременное; в пространстве вещь (не-знак) обретает свойство коннотативного знака, пространство «работает» как память, как последний и универсальный интертекст» [10, с. 266]. Сам же писатель соотносит пространственно-временные координаты своих романов с мифопоэтическим «всегда и везде» («ответить на прямой вопрос, где и когда происходит действие, сложно – оно происходит *всегда и везде*») [11], подчеркивая их универсальный, вечностный характер. Подтверждение этому мы находим и в романе «Письмовник».

Во-первых, фабульные события здесь не поддаются однозначной хронологической атрибуции, разделяясь на два временных потока, в которых параллельно друг другу существуют герои. С одной стороны, это 1900 год, война с Китаем, Ихэтуаньское (или Боксерское) восстание, в подавлении которого по собственной воле участвует главный герой романа («каждому нужен свой Аустерлиц!») [4, с. 9]. И этот поток выписан со свойственной писателю детализацией: перед воображением читателя мелькают абсурд-

ные и жуткие сцены бессмысленных и жестоких смертей, упоминаются вполне конкретные географические названия. С другой стороны, это время главной героини, соотносимое с советским временем. Нигде в романе не проговариваются его конкретные исторические координаты, но по косвенным маркерам можно отнести его к 1960–1970 годам, что очевидно нарушает реалистическую логику разработки персонажа: зрелость героини, современницы участника войны начала века, должна быть отнесена на лет сорок ранее. Однако подобный анахронизм – это часть авторской стратегии, в соответствии с которой *все* установленные исторические координаты вполне условны и проницаемы (в тексте встречаются и иные нарушения хронологии – выбитые пробки, асфальтовые дорожки на даче, лифт в городской квартире начала XX в., упоминание о партеногенезе и проч.), нарочито размывающие временные границы. Недаром Н. Я. Лейдерман назвал романы Шишкина «квазиисторическими», тем самым подчеркивая стремление писателя зафиксировать историческое время, но при этом не следуя аутентичной хронологии.

Во-вторых, в каждом из временных потоков скорость течения времени различна. Уже из первых писем мы узнаем, что Владимир погиб в Китае, но письма с фронта продолжают приходить, как будто их автор навсегда застрял в своем времени, как застывшая в янтаре «цокотуха», упомянутая героиней в другом контексте. Письма же Сашеньки фиксируют разные этапы её жизни, от юности до зрелости. При этом пишет она своему возлюбленному и после его смерти, полагая, что «написанное письмо все равно как-то дойдет, а ненаписанное – исчезнет бесследно» [4, с. 222].

В-третьих, временной синкретизм («аннулированное время») коррелирует в романе с субъектным синкретизмом, подчеркивающим единую природу всех людей, предопределенность и повторяемость людских судеб. «Все рифмуется! Посмотри кругом! Это же рифмы! Вот мир видимый, а вот – если закрыть глаза – невидимый. Вот часовые стрелки, а вот к ним рифма – стромбус, в миру ставший пепельницей. <...> Все на свете зарифмовано со всем на свете. Эти рифмы связывают мир, сбивают его, как гвозди, загнанные по шляпки, чтобы он не рассыпался» [4, с. 11]. Идея «все-рифмы», которую формулирует главная героиня романа, поддерживается разветвленной системой двойников – как на уровне наррации, так и на уровне фабулы.

Так, первое же письмо начинается в форме 1 л. настоящего времени, не позволяющей определить принадлежность высказывания, далее нарратор говорит о себе в третьем лице, и только к середине письма становится понятно, кому принадлежит высказывание. В переписку главных героев периодически вклиниваются чужие «голоса», дифференцировать которые непросто. К примеру, в рассказе Саши о встрече с Адой, женой Чарткова, происходит незаметный переход от акториального к персональному повествованию: монолог Саши, пытающейся понять переживания соперницы,

сменяется исповедью Ады, поданной в форме несобственно-прямой речи. Дело еще усугубляется полицитатным характером романного дискурса, стирающим границы между «своим» и «чужим» словом. В итоге создается впечатление субъектного синкретизма, намеренной «размытости» повествовательных инстанций, подтверждающей авторскую мысль о внутреннем единстве человечества.

На фабульном же уровне главные герои романа вступают в разнообразные двойнические пары. Саша рассказывает о существовании выдуманной в детстве сестры-близняшки, совершавшей за нее все дурные поступки («как в сказке, одна плохая, другая – хорошая»). Мечтавший о профессии писателя Володя, чтобы «вырваться из календаря», примеряет на себя роли то Гамлета, то Марка Аврелия. А с течением жизни и Саша и Володя повторяют судьбы и реплики своих родителей, узнавая их лица и жесты в своем зеркальном отражении. В конечном счете даже между собой они образуют пару двойников: «Стала замечать, что повторяю твои жесты. Говорю твоими словами. Смотрю твоими глазами. Думаю как ты. Пишу как ты» [4, с. 12].

Более того, для «Письмовника» характерно размывание границы между героем и автором, биография которого зачастую становится основой романских событий. Так, в рассказе «Гул затих» (2016) Шишкин признается в том, что эпизод с потерянной пилоткой взят из его биографии [2, с. 269], равно как и многие другие факты его недолгого армейского опыта. А в одном из интервью он и вовсе говорит о своих героях как alter ego: «Все мои герои – это я. Я себя расщепляю на разных персонажей, скорее всего, по возрастному принципу: юноша, который ещё пытается что-то понять, взрослый мужчина, близкий теперешнему моему состоянию, и старик, которым я когда-то стану. И все мужские герои объединены в единое мужское “я”, а все женские герои – это моё представление о женщине. В моих текстах всё сливается, оставляя лишь границу между мужчиной и женщиной» [12]. Так авторское «Я» и «Я» героев становятся сферой обнаружения всечеловеческого опыта, умопостигающего факты жизни и смерти, счастья и трагедии, космоса и хаоса.

Таким образом, в романе «Письмовник» М. Шишкин пытается гармонизировать онтологический Хаос (смерть) через обнаружение в нем сокровенного смысла, через поиски сущностного во временном: «Для Настоящего Писателя, – говорит автор в одном из своих интервью, – в жизни за окном не может быть ничего “вульгарного”, как для врача, который занимается человеческим телом, не может быть ничего “грязного”. Просто если стараться поймать сегодняшнее, законное, то только его и поймаешь. Получится не время, а чучело времени. Этим занимаются писатели-таксидермисты. А мне важно поймать дыхание жизни. Это совсем другое. Тут время не имеет никакого значения. Настоящая проза начинает-

ся, когда временное выпотевает и остается только то, что живо всегда» [13]. «Времяборец» Шишкин (вспоминается аттестация, данная В. Соловьевым А. Фету) превращает «закононое» настоящее в универсальное *всегда*, обнаруживая в этом вечнодлительном времени неиссякающее «дыхание жизни» и возвращая «простым вещам» их утраченные витальные смыслы.

Список литературы

1. Лейдерман Н. Я. «Магистральный сюжет» XX века как литературный мегацикл / Н. Я. Лейдерман // Урал. – 2005. – № 3. – С. 226–240.
2. Шишкин, М. Пальто с хлястиком : короткая проза, эссе / М. Шишкин. – М. : Изд-во АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. – 318 с.
3. 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.
4. Шишкин, М. Письмовник / М. Шишкин. – М. : Изд-во АСТ, 2016. – 416 с.
5. Оробий, С. «Словом воскреснем»: истоки и смысл прозы Михаила Шишкина / С. Оробий // Знамя. – 2011. – № 8. – С. 184–191.
6. Казарян, В. П. Темпоральность и естественные науки / В. П. Казарян // На пути к пониманию феномена времени: конструкции времени в естествознании. Ч. 3. Методология. Физика. Биология. Математика. Теория систем. – М., 2009. – С. 30–63.
7. Руднев, В. П. Джон Уильям Данн в культуре XX века / В. П. Руднев // Эксперимент со временем / Дж. У. Данн ; пер. с англ. Т. В. Ивлевой. – М. : Аграф, 2000. – С. 5–14.
8. Шишкин, М. «Писатель должен ощутить всеисилие» : интервью [Электронный ресурс] / М. Шишкин. – Режим доступа: <http://apps.kontrakty.ua/coffe/17-mikhail-shishkin/32.html>. – Дата доступа: 18.09.2016.
9. Лашова, С. Н. Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина / С. Н. Лашова // Вестник Пермского университета. – Пермь, 2010. – № 6 (12). – С. 186–190.
10. Ревзина, О. Г. Хронотоп в современном романе / О. Г. Ревзина // Художественный текст как динамическая система : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию В. П. Григорьева / отв. ред. Н. А. Фатеева. – М., 2006. – С. 265–279.
11. Кочеткова, Н. М. Шишкин: Роман всегда умнее автора (интервью) [Электронный ресурс] / Н. Кочеткова. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/358397>. – Дата доступа: 25.09.2016.
12. Шишкин, М. Не нужно писать о России и экзотических русских проблемах [Электронный ресурс] / М. Шишкин. – Режим доступа: <http://www.ruskiymir.ru/publications/87853>. – Дата доступа: 20.10.2016.
13. Данилкин, Л. Михаил Шишкин о своем новом романе «Письмовник» [Электронный ресурс] / Л. Данилкин. – Режим доступа: https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/mihail_shishkin. – Дата доступа: 17.09.2016.

The article is devoted to the analysis of temporal structure in Mikhail Shishkin's novel "Pismovnik". A characteristic feature of the poetics of the novel is the intentional universalization of time, which is seen in connection with the philosophy of eternalism. Particular attention is paid to identifying eternalist temporal patterns in the novel. The analysis of art time is consistently connected with consideration of narrative structure of the novel.

Keywords: art time, chronotop, temporality, eternity.

И. С. Юхнова (Нижний Новгород, Россия)

**ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ВРЕМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА¹**

Рассматривается категория времени в творчестве М. Ю. Лермонтова. Показывается, что оно предстает как линейный (исторический) процесс и как онтологическая сущность. Выявлено, что миг и вечность в художественной системе поэта взаимосвязаны, так как миг выступает формой проявления вечности.

Ключевые слова: Лермонтов, время, миг, вечность.

Необычайно острое чувство времени уже современниками Лермонтова осознавалось как важнейшее свойство его таланта. В. Г. Белинский в статье, опубликованной еще при жизни поэта, делает такое наблюдение: «...в нем живет прошедшее и настоящее русской жизни» [1, с. 694]. И данное замечание вроде бы точно передает специфику восприятия времени поэтом. С одной стороны, очевидна его обращенность к русской истории, разным ее периодам: давней («Песня про купца Калашникова», «Литвинка», «Последний сын вольности», наброски о Мстиславе), но и не столь отдаленной, когда еще живы участники и свидетели событий («Бородино», «Поле Бородина»). В основе его произведений – и реально-исторические события, имеющие документальную основу (так, поэта привлекает эпоха Ивана Грозного, падение Новгорода, пугачевское восстание), в то же время ему интересны предания и мифы. С другой стороны – Лермонтов в своем творчестве обращен к современности: пытается создать роман, обращенный в становящейся действительности (первой попыткой такого рода станет «Княгиня Лиговская»), а в «Герое нашего времени», «Думе» создает портрет своего современника. Обращен Лермонтов и в будущее, прогнозируя возможное движение истории («Предсказание»), динамику цивилизационных процессов (стихотворение «Спор»).

Таким образом, линейное движение времени, когда выявляются причинно-следственные связи событий, когда прослеживается, как одна эпоха в развитии России сменяет другую, когда объектом изображения становится сам «ход событий» русской истории и судьба человека в условиях цивилизационных конфликтов (известен замысел романа из кавказской жизни) интересует Лермонтова. Таким образом, утверждение В. Г. Белинского вроде бы справедливо. Вместе с тем обращает на себя внимание тот факт, что главными категориями в художественной системе Лермонтова становятся миг и вечность, которые парадоксальным образом преодолевают свою противоположность и превращаются во взаимопроникающие понятия, так

¹ Работа выполнена при поддержке РГНФ в рамках гранта № 15-04-00498 «Концептуальные основы современного лермонтоведения».

как Лермонтов бег времени, его течение напрямую связывает с состоянием души героя.

Такое необычное восприятие времени проявилось уже в раннем творчестве поэта. В стихотворении 1830 года «Мой дом» у Лермонтова «миг» и «вечность» оказываются не просто двумя полярностями – миг становится формой проявления вечности, так как именно через него происходят прорывы вечности в реальную действительность:

Есть чувство правды в сердце человека
Святое вечности зерно:
Пространство без границ, теченье века
Объемлет в краткий миг оно [2, т. 1, с. 267].

Так наметится одно из существенных свойств лермонтовского миро-восприятия: он и в дальнейшем сиюминутное будет соотносить с вечным, человеческую жизнь с жизнью вселенной, мир души для него будет равен мирозданию. Именно поэтому и время у Лермонтова как бы раздвоится: с одной стороны, оно предстанет как некий линейный процесс, где есть прошлое, настоящее и будущее (это время, понимаемое как конкретная историческая эпоха, биографическое время); с другой стороны, оно предстанет как онтологическая сущность. Разрывы в линейном времени всегда знаковы – в них проступает универсум, а человек выступает не как субъект истории, а часть мироздания. Именно поэтому в лермонтовском герое совмещаются «два сознания: одно меряет свои сроки вечностью, другое – житейскими “годами”» [3, с. 11]. Конечно, это свойство лишь тех персонажей, которые обладают недюжинной натурой, тех, кто думает и страдает, так как только мысли дано проникнуть в эти надмирные пределы и лишь страдание создает условия, при которых дух стремится вырваться из тесных, сковывающих рамок настоящего.

Такие разрывы в линейном времени Лермонтов называет «путешествием в вечность» или «сном наяву» и неоднократно воссоздает подобные ситуации и в лирике, и в прозе. В такие мгновения герой оказывается на грани двух миров: сна и яви, сознательного и бессознательного. При этом разграничить реальность и видение невозможно. В такие мгновения, обычно деятельный, активный герой созерцает, но само по себе созерцание превращается в активный, творческий процесс. Это мгновение абсолютной свободы: свободы от бренного тела (в «Вадиме», например, это усугубляется еще и физическим недостатком героя), свободы духа. В такие моменты герой отчужден от всего живущего, в этом временном измерении перестают действовать законы человеческой морали, здесь отсутствует привычная система нравственных оценок, поэтому герой абстрагирован от чувств, он неподвластен эмоциям. Сливаясь с вечностью, герой как бы овладевает прошедшим и будущим, так как разные временные пласты в его сознании предстают одновременно «пестрыми картинками».

Таким образом, слиться с вечностью, с точки зрения Лермонтова, значит овладеть реальным историческим временем, преодолеть его линейность, тем самым вернуться в естественное, природное состояние.

Героев, выпадающих из «объективной непрерывности времени» [3, с. 22], роднит «органическая неукорененность в бытии» [3, с. 51]. Как правило, Лермонтов наделяет их автобиографическими чертами, и они воспринимают свою жизнь через две категории – миг и вечность. Так, например, Владимир Арбенин, герой драмы «Станный человек», свою жизнь характеризует следующим образом: «Вся истинная жизнь и моя состоит из нескольких мгновений, и все прочее время было только приготовление или следствие сих мгновений...» [2, т. 3, с. 198].

У Лермонтова нередко встречается фраза, которая могла бы восприниматься простой риторической фигурой, украшающей текст, если бы она не возникала в тот момент, когда судьба героя кардинально меняется, – «в этот миг решила его участь». По большому счету, во внешнем развитии сюжета, конфликта произведения ничего не происходит: нет никакого внешнего события, герой не совершает экстраординарного поступка – лишь мимолетно встретились глаза, слух зацепил обрывок какой-то фразы, но и этого оказывается достаточно, чтобы прошлое обрушилось на героя. Происходит это вторжение внезапно, «вдруг», лавинообразно – и груз былого для героя оказывается непосильным. В этот миг страсти, долго сдерживаемые рассудком, подавляемые волей, достигают своего предельного напряжения и, вырвавшись наружу, начинают повелевать им: герой совершает череду саморазрушительных поступков, и никакой здравый смысл не способен остановить его на пути к собственной смерти. Герой как бы выпадает из системы житейских, реальных человеческих отношений, теряет способность трезво и правильно оценивать события. Более того, он отменяет любые попытки раскрыть ему истину, прояснить происходящее и тем самым разрешить ситуацию.

Мгновение у Лермонтова способно выявить скрытые, дремлющие свойства души героя, те внутренние потенциалы, которые или были неясны ему самому, или утаивались им от себя.

В такие мгновения лермонтовский герой выпадает из реального времени и пространства, оказывается один на один с мирозданием, и вдруг осознает себя лишь маленькой песчинкой, одиноким и бесприютным странником в «холодном» мире, обманутым и поверженным. Следствием такого «выпадения» становится поступок или внутреннее состояние, которые нельзя было даже подозревать в этом герое: Печорин в степи плачет над падшей лошастью; Мцыри, отважившийся на побег, вдруг снова оказывается у стен монастыря; Демон, встретившийся у тела Тамары с Ангелом, осознает роковую предопределенность произошедшего и погружается в отчаяние; гордый Арбенин оказывается ввергнутым во мрак безумия.

Как правило, кульминационное положение в судьбе героя занимает миг, в который происходит осознание им своего истинного положения в мире. Это такой миг, когда перед героем открывается простая истина: он только возомнил себя равным богу, а все его попытки вторгнуться в чу-

жую судьбу, изменить ее, подчинить своей воле течение жизни, в конечном итоге, несут гибель, разрушают, уничтожают мир вокруг него. И еще одна истина открывается ему также вдруг, внезапно. Все, совершаемое героем, поступки лишь кажутся ему свободными и самостоятельными; на самом деле «свершается судьбы определенье». Таким образом, весь путь героя оказывается обретением своей собственной судьбы, а не сотворением чужой, это путь к смерти (физической или духовной), путь в вечность.

В минуту такого прозрения герой напрямую обращается к небу, богу, и в этом обращении – дерзкий вызов, бунт, в основе которого – протест против невласти над собственной судьбой, против осознания фатальности произошедшего.

В одном мгновении у Лермонтова оказываются спрессованными прошлое, настоящее и будущее. Настоящее – это водоворот событий, вольным или невольным участником которых становится герой, корни этого события уходят в прошлое семьи, рода. Лермонтов часто использует такую формулировку – «прошедшее ядовитое», и эпитет этот появляется не только, потому что в прошлом заключен горестный опыт разочарования, утрата. «Ядовитое» оно из-за воспоминаний о былом счастье, о «днях блаженных», которые и отравляют настоящее, усугубляя те несчастья, злоключения, которые происходят с героем.

События, обстоятельства прошлой жизни героев играют зловещую роль в их судьбе. Причем сам герой зачастую не был их участником, они лишь разворачивались вокруг него или из-за него. В настоящем же происходит развязка давних споров, разрешение тех противоречий, которые обозначились когда-то давно и тихо тлели...

Разрешение давнего конфликта, противоречия всегда имеет роковое, фатальное последствие для героя. Так, истоки разлада с внешним миром у Мцыри – в событиях его детства: плен, вынужденное «заточение» в монастыре и, как следствие, – тоска по родине, свободе и приводят его к попытке осуществить «давно лелеемую мечту». В «Демоне», хотя и не периферии поэмы, но очень отчетливо заявляет о себе мотив родовой вины из-за преступлений, совершаемых одним из предков Тамары. Таким судьбоносным событием из прошлого Вадима (одноименный роман) явилась распря Палицына с отцом героя. Жажда мести за смерть отца и разрушение семьи будет определять все поступки, действия Вадима в настоящем. Во всех драмах Лермонтова корни обострившихся разногласий – также в обстоятельствах прошлой жизни героев. При этом у Лермонтова происходит двойное завязывание конфликта: в прошлом и настоящем. Происходит дублирование событий в разных временных пластах, распря между отцом и бабушкой Юрия Волина («Люди и страсти»), ссора родителей Владимира Арбенина («Станный человек»), история с Неизвестным («Маскарад») – все эти события и являются истинным источником конфликтов в драматических произведениях Лермонтова.

Прошлое, настоящее проясняют и будущее.

Героям Лермонтова дан дар предвидения, интуитивного знания своей судьбы (отсюда и фатализм лермонтовских героев). Но, предчувствуя раннюю смерть, преждевременный уход, лермонтовские герои воспринимают такое окончание не как трагедию, а как ожидаемый и освобождающий их исход. Ведь весь их путь – это, в конечном счете, путь из мира, чуждого им по духу, по существу своему. А жизнь, таким образом, оказывается подготовкой к тому мгновению, когда и произойдет уход в вечность, слияние с ней. Только там герою дано обрести гармонию души с мирозданием, обрести покой.

Список литературы

1. Белинский, В. Г. Стихотворения М. Лермонтова / В. Г. Белинский // Собрание сочинений : в 3 т. – М. : ОГИЗ, 1948. – Т. 1. – С. 694.
2. Лермонтов, М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. / М. Ю. Лермонтов. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1979–1981.
3. Ломинадзе, С. В. Поэтический мир Лермонтова / С. В. Ломинадзе. – М. : Современник, 1985. – 288 с.

The article considers the category of time in M. U. Lermontov's works. Shown, that it appears as linear (historical) process and as ontological essence. Revealed, that moment and eternity are interconnected in the author's artistic system, because the moment is a form of display of eternity.

Keywords: Lermontov, time, moment, eternity.

УДК 821.162.1

Е. А. Паньков (Гродно, Беларусь)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ВРЕМЕНИ В ПОЭЗИИ ЧЕСЛАВА МИЛОША

Раскрывается своеобразие поэтического творчества Чеслава Милоша, одного из ярчайших представителей польской литературы XX столетия. Отправной точкой для отдельных наблюдений и определений избрана категория времени и её трансформация в поэзии польского автора. Предпринимается попытка представить сущность интеллектуальных и мировоззренческих моделей в контексте духовных поисков эпохи.

Ключевые слова: время, поэзия, Бог, река, жизнь, мать.

Za mało. Życia jednego za mało.
Dwa razy żyć chciałbym na smutnej planecie,
w miastach samotnych, we wsiach pełnych głodu,
patrzeć na wszelkie zło, na rozpad ciał,
i prawa zbadać, którym był podległy
czas, co nad nami jak wiatr ze świstem wstał [2, с. 75].

Коротка или длинна человеческая жизнь? Много её или мало? Чем измеряется жизнь? 25-летний поэт хотел бы прожить её дважды, 63-летний уже не

способен использовать интенсификатор «больше – меньше» («Mała pauza» («Небольшой перерыв»)), в сборнике стихов «Druga przestrzeń» («Второе пространство») 90-летний Милош не уверен, с какой стороны он смотрит на жизнь, предчувствует, что вскоре назовёт её «дьявольским водевилем».

Жизнь длиной в 93 года (поэт родился 30 июня 1911 года, умер 14 августа 2004 года), почти в столетие. Творческая жизнь Чеслава Милоша – 70 лет. Это годы, отданные слову, мучительному поиску себя в калейдоскопе истории, смене жизненных ориентиров и нравственных ценностей.

В стихотворении «Modlitwa» («Молитва») (сборник «То» («Это»), 2000) седовласый, умудрённый жизнью поэт подобен бесхитроному ребёнку, ведущему беседу с отцом. Это разговор человека с Богом. В нём нет места гордыни, бунту, лицемерию. Лирический герой исповедует свою простую веру, его распятие – это связанные накрест две сосновые веточки. Глагольные формы будущего времени «powiem» (скажу), «wypowiem» (выскажу), «wykzтусzę» (выдавлею из себя) чередуются с формами прошедшего времени «byłem» (я был), «zanosilem» (я возносил), «błagałem» (я умолял), «wratywałem się» (я всматривался). В настоящем же времени видится человек, постепенно уходящий в прошлое (или же в своё неизвестное будущее):

Teraz pięć moich zmysłów powoli zamykasz,
I jestem stary człowiek leżący w ciemności [2, с. 1208].

Поэт просит Бога признать его жизнь как достойную жизни человеческой, труды – во славу Божию. В предстоящие часы агонии он хотел бы, чтобы Бог соединил с ним свои страдания. Однако в последней строке стихотворения происходит своеобразное «выравнивание» уровней сакральности и человечности: оказывается, страдания Бога не могут спасти мир от боли. Человеческая жизнь и есть эта боль, – это труд, мёд и полынь, сомнения и надежды. И это её сущность.

В стихотворении «Różna dojrzałość» («Запоздавшая зрелость») лирический герой признаётся, что довольно поздно, только ближе к девяноста годам, он раскрыл смысл жизни (метафора раскрытой внутри себя двери), увидел повторяющуюся в веках простоту существования. Милош призывает вспомнить, что «jesteśmy wszyscy dziećmi Króla» (все мы дети Божьи). Несчастливы же мы потому, что берём лишь только сотую часть того дара, который дан нам на долгое путешествие. Путешествие (как и название дебютного стихотворения), странствия – это сквозная метафора жизни, встречающаяся в творчестве Чеслава Милоша, называющего своего лирического героя путешественником, странником, бродягой (сам поэт в годы учёбы состоял в Академическом клубе бродяг Виленского университета Стефана Батория). Исходный пункт нашего пути – неопределённое «stamtąd» («оттуда»). Это некое внеличностное и вневременное пространство:

gdzie nie ma jeszcze podziału
na Tak i Nie, ani podziału na jest, będzie i było [2, с. 1218].

Человеческая жизнь – это отображение себя во времени, сцепление пластов памяти, актуальных переживаний, надежд и предчувствий с интенциональной, желаемой коннотацией (счастье, радость, умиротворение). Это освоение безвременности в пользу бесконечности. Чеслав Милош акцентирует внимание на определённой повторяемости человеческих жизней, схожести их сценариев, существовании в непрерывном диалоге с прошлым и будущим. Называя себя «шахматной фигурой» (стихотворение «*Nigdy od siebie, miasto*» («Никогда от тебя, город»)), человеком, заключённым в скорлупу ореха («*W parafrii*» («В парафии»)), его лирический герой понимает, что, как и все, он предстанет пред лицом вечности. Это неминуемый удел каждого, живущего на земле. Милош усиливает мотив неизбежности системой, следующих одна за другой, метафор по типу градации: «как кукольный домик, раздавленный колёсами», «как слон, топчущий майского жука», «как, заливающий островок, океан» [2, с. 1207].

Поэт видит хрупкость и мимолётность человеческого существования. На кладбище под крестами с годом рождения и смерти лежат тысячи «Зось, Катажин, Варфоломеев, Марысь, Агат, Брониславов» [2, с. 1207], ожидающих ответа на вопросы: почему они жили и зачем? Почему они молча перебирали дни, словно зёрнышки чётки? («*O starych kobietach*» («О старых женщинах»)) [2, с. 1227]). Вместе с ними лирический герой стихотворений Милоша ищет свой ответ и постепенно обретает сверхвременное переживание изнутри своей судьбы. Читатель идёт вслед за ним, живёт с ним в идеальном единовременье и восполняет идентичность переживаний. Субъективно-личностная окраска времени и своеобразие персональной идентичности Милоша создаёт ощущение сопричастности, близости поэта и читателя. Картинный модус внешнего мира соединяется с модусом показа внутренних переживаний лирического героя.

*Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie.
I w czasie, i kiedy czasu już nie będzie* [2, с. 679].

Смена времён года, чередование городского и сельского пейзажа, картин Европы и Америки, наконец, взаимопроникновение детства и старости создают темпоритм мироощущения поэта, насыщают автокоммуникацию и усиливают духовный макрокомпонент его стихотворений. Жизненный круг человека репрезентирует вариант природно-космического хронотопа. Чеслав Милош интуитивистски апеллирует к эмоциям и подсознанию читателя, анализирующего *свои* временные пейзажи, имеющего *свою* географию детства. Фрагментарно-ассоциативный принцип изображения автобиографического пространства расширяет ракурсы поэтической действительности, внетекстовые элементы углубляют смысл произведений. В стихотворении «*Carpi*» (сборник «*Na brzegu rzeki*» («На берегу реки»), 1994) поэт скажет:

*... wszyscy jesteŃmy wezwani,
kaŹdy i kaŹda rozmyŃla o niezwykłoŃci osobnego losu* [2, с. 1057].

Художественное сознание Милоша тяготеет к чистоте детского восприятия мира, свежести первых впечатлений, возможности многовариантного решения судьбы. Его путешественник пытается вернуть себе «радость глаз» (стихотворение «To jedno» («Это одно») из сборника «Kroniki» («Хроники») (1987)) одну только, драгоценную вещь:

Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
Bez oczekiwań, lęków i nadziei,
Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja [2, с. 914].

Представляя себе разные варианты своей жизни, лирический герой стихотворения «Mała pauza» проецирует «я» на разные плоскости, выстраивает горизонты ожидания. Глагольные формы условного наклонения формируют эстетическую организацию поэтического текста, придают ему определённую кажимость.

I byłbym był, kim nigdy nie byłem.
I dostałbym był, czego nie dostałem [2, н. 666].

Заметим, что Милош не ограничивает свое письмо возможностями условного наклонения, он использует языковой эффект плюсквамперфекта (давнопрошедшего или предпрошедшего времени). В результате возникает неактуальное, искусственное прошлое. Его не было и не будет. Тем самым поэт стремится подчеркнуть неповторимость рисунка своей судьбы в парадигме состоявшихся, переживаемых и будущих человеческих судеб.

Своим духом Чеслав Милош живёт в прошлом. Чем старше становится поэт, тем короче временная дистанция с далёким детством. Он словно возвращается в исходную точку. В прошлом генерируется мощная психологическая энергия, определяющая динамику эмоционального состояния человека.

Przyśnił mi się sen powrotu. Radosny. Barwny. Latać umiałem.
I drzewa były jeszcze większe niż w dzieciństwie,
bo rosły cały czas, kiedy już ich nie było [2, с. 746].

Поэт обращается к неисчерпаемому источнику закодированных в памяти ощущений, эмоций, мысли. Прошлое трансформируется в сферу сна и сохраняет за собой статус настоящего времени. Творческое воображение отменяет не только представление о возможном и невозможном, но и реальное временное измерение. Милошу удаётся создать впечатление остановившегося времени, привлекающего своей аутентичностью, искренностью, богатством зрительных образов (первая книга, изданная им в 1933 году, называлась «Poemat o czasie zastygłym» («Поэма о застывшем времени»)). Поэт не даёт уйти своему столетию, он постоянно выскользает из настоящего, чтобы проснуться в прошлом, ощутить себя ещё до своего рождения. В лабиринты памяти вписывается историческая память, текстовым экспликатором которой является этноним Литва, сюда же входит реконструкция генетической, родовой памяти с ключевым словом «мать». Ретроспективный вектор стихотворений Чеслава Милоша функционирует в эстетическом и нравственном измерении.

Познание мира начиналось с понятий Добра, Любви, Справедливости. Разрушительная сила времени деформировала их, придала им новые оттенки. Но внесённые временные коррективы позволяют поэту ощутить всю полноту исчезнувшего мира, средущированного до слов, написанных с заглавной буквы: «Река», «Лес», «Святой Брод», «Кузня» и «Паром», отражающих детское понимание четырёх сторон света (стихотворение «W Szetejniach» («В Шетейнях») из сборника «Na brzegu rzeki» («На берегу реки»), 1994). Нарочито простая топография детства является для поэта безграничным пространством. В своих жизненных странствиях он всегда был обращён «к Реке».

Kiedy boli, powracamy nad jakieś rzeki [3, с. 154].

Для Чеслава Милоша река – это не просто образный элемент, пейзажная деталь, это одна из главных составляющих, во-первых, модели детства, во-вторых, идеальной мировой оси, в-третьих, истоков собственного мономифа. Река – время, форма мышления, граница между памятью и забвением. Поэт приходит к своей реке, как на реку Иордан, за очищением и благословением. Его реки – это реки жизни, защиты, творческого вдохновения. Невяз, Неман, Исса, Висла несут свои воды в сторону обновления и вечного возвращения. «Rzeka rodzinna, jej woda jest słodka wspomnieniu» [1, с. 260].

Образ реки часто сопутствует центральному по своей идейной значимости и художественной суггестивности образу матери. В своих стихах Милош боготворит мать, придаёт её образу черты сакральности. Произведение «Gryb matki» («Могилы матери») из сборника «Światło dzienne» («Дневной свет»), 1953 построено по принципу молитвы с финальной формулой «Amen» («Аминь»). Благословляя мать за дар жизни и бескорыстную любовь, лирический герой просит у неё помощи. Он, взрослый человек, познавший горечь жизни, ищет защиты у матери, живущей в его памяти.

Kiedy z tchórzostwa rośnie obojętność,
Z obojętności o zbrodni milczenie,
Z milczenia tylko śmierć i oskarżenie? [2, с. 281]

Мать – вечная спутница, заступница и собеседница. Она была первой нитью, связавшей поэта с окружающим миром, традициями. Она заложила в нём духовный и культурный капитал.

Вероника («Вертя, или Ветя» из стихотворения «Год 1911» («Rok 1911»), сборник «Kroniki», 1987) Милош (девичья фамилия Кунат) стала для сына воплощением жертвенного служения людям. Ещё до рождения Чеслава молодая шляхтянка герба Топор основала школу для крестьянских детей. Учила их читать и писать по-польски.

Pamiętam fotografię: ona pośrodku,
Naokoło lnianowłósci chłopcy, może nawet jedna czy dwie dziewczynki [2, с. 938].

В 1945 году, в конце II мировой войны, семья Вероники и Александра Милош (герба Любич) переселилась из Литвы в окрестности Гданьска. В сельском доме оставалась старая хозяйка немка. Одинокая, беспомощная

женщина. Вскоре она заболела тифом. Вопреки всем предубеждениям, осознавая грозящую ей опасность, Вероника Милош самоотверженно ухаживала за больной. Заразилась и умерла от тифа. Смерть матери представляется эквивалентом холодного, ветреного, тёмного ноября. Она совпадает с цикличным замиранием природы. Вероника Милош была похоронена на кладбище в Сопоте. Излюбленный поэтом образ реки (в данном контексте Висла) сливается здесь с образом шумящего моря. Это символ истории, сведённых воедино человеческих судеб.

Samotność wieczna, krzyk wędrownych ptaków
I bezustanny, głuchy oddech morza [2, с. 279].

Чеслав Милош очень бережно относится к памяти ушедших в иной мир людей. Их образы из далёкого прошлого вкрапляются в настоящее, оживают и позволяют поэту обнаружить себя в мире, которого он не знал либо застал его будучи ещё ребёнком. Милош материализует свои представления о прошлом, стремится передать этнопсихологическую неповторимость родной Литвы. Помимо языковых средств репрезентации времени, видовременных форм глагола, лексических единиц с темпоральной семантикой, в его поэзии всегда присутствуют хронологические пометы, конкретные даты (к примеру, «Год 1900», «Год 1911», «Год 1945»), точное место написания произведения.

В стихотворении «Walc» («Вальс» сборник «Ocalenie» («Спасение»), 1945) Милош свободно перемещает временные отрезки. Он использует технику кинокадра, которая, в свою очередь, подчинена антитезе. Бал 1900 года. Музыка. На фоне ста зеркал и ста подсвечников вальсирующие пары, среди которых лирическому герою представляются его будущие родители. Где-то в летнюю ночь рождается поэт (а это уже июнь 1911 года). Вальс в шелках, жемчужинах и перьях сменяется вальсом жёлтых листьев, гонимых холодным ветром. Коммуникативный блок, выделенный в произведении курсивом, сообщает апокалиптическую тональность. Предчувствие тревоги претворилось в жизнь. Чередование глагольных форм будущего и настоящего времени, формы повелительного наклонения – ощущение страшного «сейчас». И снова возвращение в светлый зал, в котором

I oczy, i usta, i wrzawa, i śmiech [2, с. 191].

Стихотворение написано в 1942 году в Варшаве. Идёт II мировая война, образно представленная поэтом как смерть, стоящая в дверях. Обращение к прошлому – это единственный способ выжить, не сломиться под ударами судьбы.

Wiedzieć i nie mówić: tak się zapomina.
Co jest wymówione, wzmacnia się.
Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia [2, с. 704].

Поэзия Чеслава Милоша – это разговор со временем, свидетельство размышлений и трудных переживаний человека, который был «гостем в доме под облаками» [2, с. 1069].

Список литературы

1. Miłosz, Cz. Dolina Issy / Cz. Miłosz. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2010. – 275 s.
2. Miłosz, Cz. Wiersze wszystkie / Cz. Miłosz. – Kraków : Wydawnictwo Znak, 2011. – 406 s.
3. Wiek Miłosza. Partytura spotkań Kai Bumann // Spotkania poezji i muzyki, Gdańsk, 18–25 marca 2011. – Gdańsk : Wydawnictwo słowo ; obraz terytoria, 2011. – 16 s.

The article reveals the originality of poetry of Czesław Miłosz, one of the brightest representatives of Polish literature of the 20th century. The starting point for the individual observations and definitions of selected category of time, and its transformation into the poetry of the Polish author. An attempt is made to present the essence of the intellectual and philosophical models in the context of the era of spiritual quest.

Keywords: time, poetry, God, river, life, mother.

УДК 821.161.3-3.09(045)

Н. В. Копытко (Минск, Беларусь)

**ВРЕМЕННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЗАМКОВОГО ХРОНОТОПА
В ПОВЕСТИ В. КОРОТКЕВИЧА
«ДИКАЯ ОХОТА КОРОЛЯ СТАХА»**

Рассматриваются особенности функционирования художественной категории времени в рамках готического типа сюжетного развертывания на материале повести выдающегося белорусского прозаика XX века Владимира Короткевича «Дикая охота короля Стаха» (1964).

Ключевые слова: художественное время, готический тип сюжетного развертывания, замковый хронотоп, время хронологическое, время-среда.

В произведениях художественной словесности формами существования материального и идеального являются пространство и время. Данные категории играют значимую роль в постижении идейного замысла литературного произведения. В процессе художественного осмысления реального исторического опыта на фоне реального исторического времени и пространства осваиваются отдельные стороны времени и пространства, доступные на той или иной стадии развития человечества, вырабатываются соответствующие жанровые модели репрезентации освоенных аспектов реальности.

Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, М. М. Бахтин обозначил термином «хронотоп». Отличительной особенностью литературно-художественного хронотопа, по мысли литературоведа, является то, что «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется через время» [1, с. 235].

Особенно очевидным такое своеобразное взаимодействие художественных категорий времени и пространства становится в готическом типе сюжетного развертывания, где центральную роль играет замковый хронотоп. Готический замковый хронотоп как «капсула времени» и его инварианты определяют, по мнению российской исследовательницы литературной готики Г. В. Заломкиной, две основные формы времени в готическом сюжете: время как хронологическую последовательность событий и особенности их представления (логические, ритмические) и время как среду обитания – то или иное представление исторического фона, на котором совершаются события. Значимо, что время как среда здесь – это «игровое время, обособленное от реального, со специфической нелинейной сопряженностью прошлого, настоящего и будущего» [2, с. 7].

Поскольку действие в готическом повествовании во многом ориентировано на исследование механизмов душевной жизни, «личное» время персонажа играет важную роль в развертывании хронологии готического сюжета, а восприятие времени характеризуется предельной субъективностью. Характерным явлением такого субъективного времени, связанным с традиционным готическим мотивом заключения, становится его остановка, исчезновение для героя-узника, как то имеет место в повести выдающегося белорусского писателя XX столетия Владимира Семеновича Короткевича (Уладзімір Сямёнавіч Караткевіч, 1930–1984) «Дикая охота короля Стаха» («Дзікае паляванне караля Стаха», 1964), посвященной художественно-му осмыслению событий исторического прошлого Беларуси.

Сюжет повести разворачивается в белорусском Полесье в конце XIX века – во время, которое рассказчик именует не иначе как «проклятыя васьмідзесятыя гады» [3, с. 230]. Поиски древних поверий и легенд приводят ученого-фольклориста Андрея Белорецкого в глухой уголок Беларуси – поместье Болотные Ялины. Обособленность поместья как значимая характеристика готического сюжета актуализирована здесь как через образы пространства – усадьба отгорожена от окружающего мира почти непроходимым болотом и старым запущенным парком, – так и посредством временной составляющей готического хронотопа. Значительный возраст деревьев дает читателю возможность соотнести события повести с хронологическим течением временем, тогда как аллюзия на сумрачный лес из первой части «Божественной комедии» Данте вводит вторую форму времени, значимую для готического сюжета, – время как среду обитания: «<...> Чорт ведае, які дурань вырашыў насаджаць у такім змрочным месцы яліны, але гэта было зроблена, і дрэвы, якім было ніяк не менш за сотню год, зрабілі мясцовасць толькі трошкі больш прыемнай, ніж славуты лес у Дантэ. Яліны, тоўстыя – дваім не абхапіць, – падступалі да самых муроў палаца, заглядалі лапамі ў вокны, узвышаліся сіне-зялёнымі конусамі над дахам» [3, с. 252].

Описание пришедшего в упадок родового поместья и особняка Яновских также раскрывает специфику времени как среды обитания, вызывая у

читателя смутное беспокойство, предчувствие чего-то недоброго и придавая повести отчетливый готический колорит: «<...> дом выглядаў так змрочна і холадна, што сэрца сціснула» [3, с. 252], «<...> абодва яго крылы надзейна хаваліся ў паркавым гушчары, і ўвесь першы паверх цалкам зарос здзічэлым, вялізным, як дрэвы, бэзам <...> І на чорнай ад вільгаці зямлі сярод гэгага разнатраўя ляжалі белыя ад цвілі, відаць, абламаныя ветрам, каржаватыя сукі дрэў» [3, с. 252].

Образ разбросанных по земле и гниющих сучьев вызывает ассоциации с судьбой рода Яновских, которому, согласно легенде, суждено исчезнуть со смертью последней его представительницы Надеи Яновской. Подобно традиционной героине готического повествования, она является узницей пришедшего в запустение родового гнезда: «<...> Я ішоў па прыходжай і здзіўляўся. Якая прыгажосць, і як гэта ўсё запушчана чалавечым нядбалствам. Вось цяжкая мэбля ля сцен – яна рыпіць нават у адказ на крокі. Вось агромністая драўляная статуя святога Юрыя <...> ля ног яе тонкі белы пыл, быццам хтосьці насыпаў мукі: гэту непаўторную рэч сапсаваў шашаль. Вось на столі люстра, таксама выдатная па прыгажосці – вісюлькі яе абабіты больш чым напалову.

Магло б здацца, што тут ніхто не жыве, каб не палалі ў вялізным каміне дровы і не залівалі няпэўным мігатлівым святлом усю гэтую карціну» [3, с. 241].

Так, через определенные черты пространства, наполненные «духом» прошлого, в повести В. Короткевича конструируется прошлое как временная среда. При этом готический хронотоп включает не только сам особняк, но и предметы, тесно связанные с ним: манускрипты, портреты и прочие артефакты, свидетельствующие о смене ряда поколений и обеспечивающие «многослойность времени-среды, где пространственно организованные в одно здание, все эпохи сосуществуют в рамках готического хронотопа» [2, с. 8].

Наряду с замковым хронотопом особую значимость приобретает в повести хронотоп болота. Каждый из них сопряжен с таинственным (образ замка) и мистическим (образ болота): «<...> Гэта не была звычайная раўніна, на якой коцяць рудыя рэдкія хвалі нашы жыты, гэта не была нават дрыгва – дрыгва ўсё ж не пазбаўлена разнастайнасці: там ёсць трава, ніцья скарлючаная дрэўца, там можа бліснуць азярцо, – не, гэта быў самы жахлівы, самы безнадзейны з нашых краявідаў: тарфяныя балоты <...> Праз якую гадзіну пачалі і на гэтай раўніне трапляцца астраўкі лесу, чорнага, у мхах і павуцінні, толькі часам роўнага, а больш за ўсё скарлючанага, як на малюнках да страшнай казкі.

Але гэтыя ляскі з'яўляліся і знікалі, і зноў цягнулася раўніна, раўніна, бурая раўніна» [3, с. 235]. Так В. Короткевич описывает окрестности усадьбы Болотныя Яліны через восприятие Андрея Белорецкого – главного героя, ученого-фольклориста, патриота, борца с призраками, который, попадая в этот Богом забытый уголок, становится свидетелем необычных событий.

Название поместья Болотные Ялины является глубоко символичным. Наши предки, обитая близ дремучих лесов, где было много дубов, ясеней, берез, сосен, елей и других деревьев, не могли не заметить, что дерево является не просто растением. Дерево в совокупности с другими организмами, зависящими от него (насекомыми, травами, грибами и т. д.), составляет сложную систему, в которой жизнь каждого организма, второго и последующих уровней, зависит от состояния дерева. Начиная с античности, деревья ассоциировались с возникновением жизни, плодородием и магической мудростью. Деревья представлены во всех частях мироздания: ветви – в небесах, стволы – в земном мире, корни – в подземном. В мифологическом сознании дерево олицетворяет «вечное обновление и космическое возрождение, плодородие и сакральность <...>» [5, с. 77–78]. Кроме того, вечнозеленые деревья с древнейших времен «связываются с представлением о бессмертии и вечной жизни» [5, с. 78].

В свою очередь ель символизирует смелость, цельность и честность. Согласно китайской традиции, это дерево соотносится с терпением и судьбой избранного [5, с. 87–88]. Вместе с тем в смысловом наполнении центрального хронотопа повести поместья Болотные Ялины реализуется амбивалентность символического образа ели. С одной стороны, именно в окружении этих стародавних деревьев Андрею Белорецкому суждено стать героем в борьбе за восстановление справедливости. Однако с другой стороны, усадьба Болотные Ялины выступает как место, где разворачиваются мистические события (здесь значима связь названия с болотом как средой обитания нечистой силы), через которые осуществляется связь с прошлым, куда уходит корнями древнее проклятие.

В произведении акцентируется изолированность поместья не только от внешнего мира, но и замкнутость героев в стенах здания, являющегося олицетворением замкового хронотопа. Подобно Надее Яновской, Андрей Белорецкий становится на какое-то время узником этого места. Еще одним важным для Короткевича готическим элементом временного развертывания становится своеобразная остановка времени, его исчезновение для героя-узника. Как только Андрей Белорецкий попадает в замкнутое пространство Болотных Ялин, время для него исчезает, превращаясь в вечность. Главы повести, посвященные описанию его пребывания в поместье, в наибольшей степени отмечены готическим духом, усадьба становится хронотопом, обнаруживающим характерные признаки замкового готического.

Здесь в ткань повествования органично вплетаются такие фантастические элементы, как духи, привидения, галлюцинации, необъяснимые звуки, видения, ночные кошмары, таинственные явления, происходящие в поместье Болотные Ялины. Поскольку в жанровой парадигме повести наряду с романтическим компонентом значительная роль принадлежит детективному элементу, образы сверхъестественного (дикая охота короля

Стаха, призрак Голубой Женщины, Маленький Человек Болотных Ялин, таинственные голоса и звуки, которые слышит Надея) относятся как к области фантастического-необычного (объясненного сверхъестественного), так и к области фантастического-чудесного [7, с. 53]. Смысловое наполнение данных образов сверхъестественного связано со стремлением «готического злодея» Дуботровка реализовать свои коварные собственнические замыслы, хитроумно используя страхи и суеверия других персонажей. Поэтому большинство сверхъестественных событий впоследствии получает рационалистическое объяснение.

Портрет виновника семейного проклятия Романа Старого в «Дикой охоте короля Стаха» играет немаловажную роль: этот подарок расчетливого Дуботровка молодой Яновской на День рождения окончательно лишает девушку душевного равновесия, становится мощным психологическим оружием – наглядным напоминанием о предательских деяниях своего коварного родственника, чьи грехи готова искупить доведенная до отчаяния Надея. Проклятие дикой охоты короля Стаха обретает лик, и этот лик – изображение Романа Старого. Таким образом, время оживает, прошлое вступает во взаимодействие с настоящим, портрет представляет собой связующее звено, переброшенное от одного поколения к другому, наглядное доказательство якобы существующей Дикой охоты.

Согласно справочнику-определителю «Символы всего мира», болото «предстает как символ стагнации, распада и гибели. Ассоциируемое с болотом физическое разложение становится олицетворением разложения духовного. Последнее происходит в результате отсутствия динамического начала, остановки духовных процессов» [5, с. 24]. Хозяйка Болотных Ялин Надея Яновская – последняя представительница когда-то могущественного рода. Короткевич сравнивает ее черты лица с красотой Юноны, но в то же время отмечает, что есть в ее облике нечто неуловимо печальное: «Вусны дзіўна перакрыўленыя, ля носа глыбокія цені, колер твару шэры, чорныя бровы ў нейкім дзівацкім надломе, вочы вялізныя-вялізныя, чорныя, але і ў іх нейкі незразумелы, застыглы выраз» [3, с. 244]. Это неспроста, ведь вся ее красота приглушена темной, мрачной обстановкой в доме, выжита закостенелым страхом, выпита дремучими болотами. «<...> Тут багна і змрок. Тут ваўкі... ваўкі з палаючымі вачыма» [3, с. 249].

Сюжет повести строится вокруг легенды о Дикой охоте короля Стаха – родовом проклятии, которое является типичным для произведений готической прозы. Стах Горский, потомок великого князя Александра, молодой благородный мечтатель. Он хочет добиться независимости белорусских земель. Его любят и поддерживают и крестьяне, и «лясныя браты», и лучшие представители национальной шляхты: «Хоць і быў кароль Стах мужыцкім каралём, хоць і ўзняўся супраць божых улад, але хіба не благаславіў бы Бог і яго ўладу, каб ён захапіў трон дзедзіч сваіх?» [3, с. 265]. Как справедливо отмечает белорусская писательница и критик Л. Рублев-

ская, он «обладает талантом воина. Он смел, решителен и, как принято в исторических романах, мечтает народном счастье. Он доверчив, щедр и благороден – охотно прощает врага, Романа Яновского, когда тот предлагает дружбу, одаривает его. Роман убивает Стаха предательским ударом в затылок. Убиты или тяжело ранены сподвижники короля. Привязанные к коням, умирающие борцы за свободу уносятся в ночь, меняя свою сущность, призывая силы тьмы для осуществления возмездия за подлое предательство» [4, с. 11].

Теряя свое изначальное предназначение, Дикая охота короля Стаха времен Белорецкого служит угнетателям, против которых боролся король Стах, и терроризирует тех самых крестьян, во имя счастья которых «мужицкий король» собирался воевать: «<...> там жахі: чалавек цягне па расяныцы чырвоны след, а звон, які даўно патануў у дрыгве, гучыць па начах, гучыць» [3, с. 259]. Дикая охота, скачущая по болотной топи, постоянно присутствует в жизни окрестных деревень. Мрачный образ Дикой охоты создается посредством организации хронотопа через пространственный образ болотной топи, который наполняется временем, поскольку трудно представить себе охоту короля Стаха вне пространства болотной пустоши. Здесь болото символизирует непосредственную угрозу, которую несут конники во главе со своим предводителем.

Дикая охота короля Стаха воспринимается округой Болотных Ялин как непреодолимая, аморфная темная сила, которой невозможно противостоять. Она действует не только в союзе со сверхъестественным. В ней неразличимы отдельные элементы – обозначен только предводитель. И когда люди решаются восстать против этой inferнальной силы, то с недоумением обнаруживают следующее: «<...> сярод трупаў і параненых я пабачыў на зямлі тры чучалы, апранутыя так, як і паляўнічыя, у старыя капелюхі з пер'ямі, кабці, чугі, але прывязаныя вяроўкамі да сядла» [3, с. 389]. Легенда о Дикой охоте заканчивается словами переписчика давних времен: «Па верасе, па гіблай дрыгве скача дзікае паляванне і будзе скакаць да тых часоў, пакуль існуе свет. Яно – наша зямля, нелюбімая нам і страшная. Злітуйся з нас, Божа!» [3, с. 269].

Таким образом, через мотив родового проклятия в сюжете повести осуществляется «эпическая разработка прошлого» (термин Г. В. Заломкиной). Напоминающее о когда-то совершенном преступлении прошлое влияет на настоящее, толкая потомков на действия по искуплению грехов предков, и стремится в будущем вернуться в изначальное, идеальное состояние справедливости и невинности – в идеальное эпическое «предпрошлое». Как подчеркивает белорусская исследовательница творчества В. Короткевича А. Семенова, «рэчаіснасць існуе для герояў Караткевіча на той хвалі ўспрыняцця, калі духоўны вопыт былога і духоўны вопыт сучаснікаў судакранаюцца, узаемадзейнічаюць недзе ў самых патаемных і важных высновах» [6, с. 566]. Подобное взаимодействие, представленное в повести как

идеальное эпическое «предпрошлое», описано в заключительных эпизодах, где Андрей Белорезкий раскрывает тайну совершившихся в поместье и особняке злодеяний и покидает Болотные Ялины навсегда, забирая оттуда Надею, чтобы прожить с ней долгую жизнь в счастливом браке: «Мы акружылі адзін аднаго такім морам пяшчоты і ўвагі, такой любоўю, што я нават праз дваццаць год здзіўляўся гэтаму, як сну» [3, с. 406].

Культура XX века со всей ее сложностью и многообразием характеризуется множеством различных хронотопов. Среди них самым показательным, по мнению российской исследовательницы Ю. Б. Ясаковой, является тот, «что выражает образ сжатого пространства и утекающего (“утраченного”) времени, в котором (в противоположность сознанию древних) практически нет настоящего» [8]. Однако, как это ни парадоксально, благодаря жанрово-стилевому своеобразию, богатству образно-символической системы и языка произведений В. Короткевича образы замкнутого пространства и «утраченного» времени приобретают в них жизнеутверждающее звучание.

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Заломкина, Г. В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Г. В. Заломкина ; Самар. гос. ун-т. – Самара, 2003. – 19 с.
3. Караткевіч, У. Дзікае паляванне караля Стаха : аповесці, апавяданні / У. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1995. – 511 с.
4. Рублевская, Л. Король Стах, скелеты и вечность / Л. Рублевская // Советская Белоруссия. – 2008. – 14 мая. – С. 11.
5. Символы всего мира / авт.-сост. М. В. Адамчик. – Минск : Харвест, 2014. – 320 с.
6. Сямёнава, А. Стагоддзяў срэбны звон / А. Сямёнава // Збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1990. – Т. 7. – С. 565–573.
7. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – М. : Дом интеллект. книги, 1999.
8. Ясакова, Ю. Б. Готический роман Анны Радклиф в контексте позднего Просвещения [Электронный ресурс] / Ю. Б. Ясакова. – Режим доступа: <http://www.disserscat.com/content/goticheskii-roman-anny-radklif-v-kontekste-pozdnego-prosveshcheniya>. – Дата доступа : 03.09.2016.

The article focuses on the specific functions of time as an artistic category within the framework of Gothic plot development as it is represented in the short novel King Stakh's Wild Hunt, 1964 written by the outstanding Belarusian writer of the 20th century Vladimir Kороткеvich.

Keywords: time in literature, Gothic plot development, the chronotope of the castle, chronological time, existential time.

Е. С. Балтрукова (Новополоцк, Беларусь)

ДВОЙСТВЕННОСТЬ ВРЕМЕНИ В РАННЕЙ ПОЭЗИИ ЭЛИОТА

В раннем творчестве Элиота особое место занимает изображение двойственности времени: с одной стороны бесконечно малого, а с другой – понятие времени-вечности. Поэт использует различные художественные приемы для реализации этой концепции: особое художественное время, лексические маркеры и др.

Ключевые слова: время, двойственность, художественный прием.

Образ времени играет центральную роль в раннем творчестве Элиота. Поэт выстраивает систему художественных образов на оппозициях, при этом образ времени противопоставлен самому себе: Элиот описывает время как нечто бесконечно большое и одновременно бесконечно малое. Поэт использовал различные приемы для создания подобной антитезы. В стихотворении «Song» уже присутствует двойственное восприятие времени. Стихотворение начинается со строк: «If space and time, as sages say, / Are things which cannot be...»¹ [1], далее Элиот развивает идею о двойственной природе времени посредством примеров и оппозиций: «The fly that lives a single day / Has lived as long as we»² [1], после чего он выражает несогласие с таким пониманием времени: «For time is time, and runs away, / Though sages disagree»³. Во второй строфе Элиот говорит о цветах, как о символе любви, но и как о примере того, как можно примирить два противоположных понимания времени: цветы быстро увядают, но сама любовь остается.

В еще одном стихотворении с тем же названием также присутствует мотив скоротечности времени: «But the wild roses in your wreath / Were faded, and the leaves were brown»⁴ [1]. Тот же прием используется и в стихотворении «Before Morning»:

This morning's flowers and flowers of yesterday
Their fragrance drifts across the room at dawn,
Fragrance of bloom and fragrance of decay,
Fresh flowers, withered flowers, flowers of dawn⁵ [1].

Позднее у Элиота появится другой прием для выражения противоречия в восприятии времени: использование указаний четких временных отрезков, в которых происходит действие. Элиот намеренно ограничивает время, подразделяя его на условные периоды, отрезки, принятые в обще-

¹ Если пространство и время, как говорят мудрецы / Не существуют.

² Муха, живущая один день / Прожила столько же, сколько и мы.

³ Но время есть время, оно убегает / Пусть мудрецы и несогласны.

⁴ Но дикие розы в твоём букете / Увяли, и лепестки почернели.

⁵ Утренние цветы и цветы вчерашние / Их аромат плывет по всей комнате на рассвете, / Аромат цветения и аромат тления, / Свежие цветы, увядшие цветы, цветы рассвета.

стве для его измерения. Поэт использует слова «morning», «afternoon», «evening», «night», или точно указывает время. При этом строгие рамки включают в себя рассуждения о бесконечности времени и Вселенной. Это есть и в «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока» и в стихотворениях «Spleen», «Silence», «The Burned Dancer», «Preludes», «Rhapsody on a Windy Night».

Поэма «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» является заглавной в сборнике «Пруфрок и другие наблюдения», а также – одной из наиболее значимых ранних поэм автора. И в ней автор особое внимание уделяет созданию образа двойственного времени. Слово «time» в поэме встречается 11 раз, образ времени – один из наиболее очевидных и часто встречающихся в произведении. Причем время рассматривается и как философская категория, отражающая бесконечность бытия «And time for all the works and days of hands...», «And time yet for a hundred indecisions...», и как нечто будничное, рутинное, ограниченное и ограничивающее – как способ организовать свой досуг. Для такого времени используется иная лексика: evening, nights, mornings, afternoons, moment, minute, sunsets. Так время представлено и как нечто бесконечно большое и как нечто бесконечно малое, иссякающее, таким образом поэту удается построить идейно-смысловую связь между бытовыми и возвышенными образами, создав особое художественное пространство-время, которое поначалу довольно сложно установить: из-за сбивчивого повествования и постоянной смены образов создается впечатление отсутствия какой-либо сюжетной линии или центрального мотива, вокруг которого выстраивалось бы повествование. Однако установить его все же возможно. Лирический герой в своих размышлениях постоянно возвращается к одной и той же точке: «Let us go and make our visit», «...Before the taking of a toast and tea», «Should I, after tea and cakes and ices, / Have the strength to force the moment to its crisis?», «After the cups, the marmalade, the tea, / Among the porcelain, among some talk of you and me...», «...After the novels, after the teacups, after the skirts that trail along the floor...»¹ [3, с. 133]. Различные вариации образа вечернего чаепития, учитывая частоту, с которой в тексте встречаются элементы традиционного английского чаепития: чай, блюда, фарфор, пирожные, фрукты, а также – четвертая строфа, в котором времени на раздумья о вечном сжимается до короткого момента перед тем, как герой возьмет тост с чаем:

And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea [3, с. 133].

Эти повторяющиеся мотивы приводят к выводу о том, что художественное пространство текста ограничивается гостиной, а художественное время – это конец званаго ужина, когда подают чай и десерт.

¹ Пройдут романы, разговоры возле чайного / фарфора, / Паркет подолом платьев подметет... [4, с. 54].

В более раннем стихотворении «Spleen» этот прием еще не так заметен: используются только слова «sunday» и «evening». Однако, поставленные в начало каждого столбца, они четко ограничивают художественное время. Наибольшего мастерства при создании художественного времени Элиот достиг в «Preludes» и «Rhapsody on a Windy Night».

В «Preludes» прямые маркеры времени используются 8 раз. Это слова: «morning», «evening», «time», «day», «night», «o'clock». Так первый строфа начинается строчками:

The winter evening settles down
With smell of steaks in passageways.
Six o'clock.
The burnt-out ends of smoky days¹ [4].

Во второй строфе читаем:

The morning comes to consciousness
Of faint stale smells of beer² [4].

И в четвертой части стихотворения:

At four and five and six o'clock
And short square fingers stuffing pipes,
And evening newspapers, and eyes
Assured of certain certainties...³ [4].

Помимо прямых маркеров времени, в стихотворении присутствуют и косвенные: действия, которые обычно совершаются в определенные часы или предметы, также связанные с определенным временем суток, такие как: «newspapers from vacant lots», «the lighting of the lamps», «early coffee-stands», «tossed a blanket from the bed», «the light crept up between the shutters», «curled the papers from your hair». Все эти образы ограничивают художественное время, при этом автор использует форму множественного числа, чтоб показать постоянное повторение момента, что делает его бесконечным, а также в четвертой части добавляет:

Impatient to assume the world.
I am moved by fancies that are curled
Around these images, and cling:
The notion of some infinitely gentle
Infinitely suffering thing.
Wipe your hand across your mouth, and laugh;
The worlds revolve like ancient women
Gathering fuel in vacant lots⁴ [4]

¹ Наступает зимний вечер, / Пахнет пищей в переулках. / Бьет шесть. / Дни в окурках и в прогулках [18, с. 76].

² Очухивается рассвет, / Пивною давится отрыжкой [3, с. 77].

³ Четыре бьет, пять, шесть – так бьют лишь / безответных; / В коротких пальцах – трубка и табак / И разве что “вечерка” – и глазами / Он озирает не крошечность дум [3, с. 77].

⁴ Не нужно мне его богатства, / Разжалобленный этой нищетой, / Я думаю: какой хороший, / Какой несчастный и какой простой. / Засмейся, дав себе затрещину сперва; / Мир отвратителен со всей своею ношей, / Как нищенка на свалке по дрова [3, с. 78].

Такой же контраст бесконечного и ограниченного времени мы наблюдаем и в «Rhapsody on a Windy Night», где прием антитезы и установление художественного времени достигли максимума: практически каждая строфа начинается с точного обозначения временного отрезка – «Twelve o'clock», «Half-past one», «Half-past two», «Half-past three», «Four o'clock». И в каждом из этих промежутков времени тот или иной образ отсылает лирического героя к воспоминаниям или размышлениям, которые уже не принадлежат этим временным рамкам, показывая тем самым их условность и относительность:

«Whispering lunar incantations
Dissolve the floors of the memory
And all its clear relations,
Its divisions and precisions,
Every street lamp that I pass
Beats like a fatalistic drum,
And through the spaces of the dark
Midnight shakes the memory
As a madman shakes a dead geranium»¹ [4].

Или далее:

«The memory throws up high and dry
A crowd of twisted things;
A twisted branch upon the beach
Eaten smooth, and polished
As if the world gave up
The secret of its skeleton,
Stiff and white»² [4].

Воспоминания вызывают не только конкретные предметы, но и запахи:

With all the old nocturnal smells
That cross and cross across her brain.
The reminiscence comes
Of sunless dry geraniums³ [4].

Использованный в этом произведении прием проявляется гораздо сильнее, чем в «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока», по сути, на нем построено все стихотворение. Время является отдельным художественным образом в ранней поэзии Элиота и играет важную роль в раскрытии основной идеи произведений. Особенность времени у Элиота выражена в его двойственности: оно и бесконечное и мгновенное. Для того, чтобы выразить эту двойственность, поэт использует особое художественное пространство-время, грамматические, лексические приемы.

¹ Под лунный шепот и пение Стираются уровни памяти / И четкие отношения / Сомнений и уточнений, И каждый встречный фонарь, / Как барабанный удар, / И всюду, куда ни глянь, / Ночь сотрясает память, / Как безумец – сухую герань [3, с. 79].

² Память подбрасывает с трухой / Ворох кривых вещей – / Кривую ветку на берегу, / Обглоданную до блеска, / Словно ею мир выдает / Тайну своих костей, / Белых и оцепенелых [3, с. 81].

³ Со всеми ночными запахами / В своем сознании утомленном. / Приходят воспоминанья / О лишенной солнца сухой герани... [3, с. 82].

Список литературы

1. World. Std. [Electronic resource] : Eliot, T. S. *The Harvard Advocate Poems*. – Mode of access: <http://world.std.com/~raparker/exploring/tseliot/works/poems/eliot-harvard-poems.html>. – Date of access: 15.02.2016.
2. Eliot, T. S. *The Love Song of J. Alfred Prufrock* / T. S. Eliot. – Chicago : *Poetry Magazine*, 1915. – P. 130–135.
3. Элиот, Т. С. Стихотворения и поэмы : сб. / Т. С. Элиот ; пер. с англ. – М. : АСТ, 2013. – 605 с.
4. Eliot, T. S. [Electronic resource] : *Prufrock and Other Observations* / T. S. Eliot. – Mode of access: <http://www.gutenberg.org/files/1459/1459-h/1459-h.htm>. – Date of access: 15.02.2016.

In Eliot's early works the image of time duality occupies a special place: on the one hand time is infinitely short, and on another it is eternal. The poet implemes this concept in different ways: a special artistic time, lexical markers and others.

Keywords: time, duality, art method.

УДК 821.161.2-3(М. Хвильовий):811.161.2'23

О. В. Муслиенко (Харьков, Украина)

МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ «ЕЛЕГІЯ»: МІЖ ЗІРКОЮ ТА ХРЕСТОМ

Хронотоп Різдва та Пасхи – традиційний жанрообразуючий компонент різдвянських та пасхальних розказів в європейській літературі. Закономерно, що саме в періоди найбільшого соціального, екзистенціального напруження (революція, війна, поствоєнний синдром) питання онтологічного порядку набувають виключного значення, тому саме сюжет народження Христа дає надіду на перестроєння земного світу. Новела «Елегія» – твір, що має особливий структурний та полісмысловий наповнення. В тексті актуалізовані топики Різдва та Пасхи, представлені в ситуації взаємопереходу. В художественному проекті Миколи Хвильового сюжет Пасхи реалізований як історія особистої відповідальності автора, значущості креативного жесту.

Ключевые слова: Різдво, Пасха, хронотоп, сакральний, інтертекст, графічна організація тексту.

Хронотоп Різдва та Великодня є традиційним жанротворчим чинником різдвяних та великодніх оповідань у європейській літературі. Характерне для літератури співвідношення православного календаря із сюжетом приватного життя «типологічно й онтологічно подібне до іконографічної зворотньої перспективи» [1]: людина з її повсякденним життям виявляється поставленою перед Богом.

На думку І. Єсаулова, найважливішими подіями літургійного циклу є святкування Різдва й Великодня. Це проявляється у символіці хреста та зірки [2, с. 45]: «земна орієнтація на Різдво – зірку (нехай і на народження нового світу) – передбачає насамперед домінують тілесності людини. Тоді як Воскресіння має іншу домінують й вимагає подолання тілесності, неминує пов'язаною зі смертю. У західному варіанті християнської культури акцен-

тується не смерть і наступне Воскресіння Христа, а Його поява у світі. Різдво, на відміну від Великодня, не пов'язане безпосередньо зі смертю, яку неможливо скасувати» [2, с. 46].

Природно, що саме у періоди найбільшої соціальної, екзистенційної напруги (революція, війна та поствоєнний синдром) питання онтологічного порядку набувають критичної ваги, тож саме сюжет народження Христа дає надію на перетворення земного світу.

Дослідники [1; 3] спостерігають тенденцію отождолення революції та Воскресіння Христа: «маємо справу з новою сакральністю, євангельські алюзії, пов'язані із Воскресінням Христовим, наповнюються принципово новим змістом, що приводить до псевдоморфозу великоднього архетипу». Відмова від традицій стала базою нової радянської культури, що проявилась у зміні традиційного календаря. Разом з тим робляться спроби «замінити християнський Великдень своїм комуністичним» [3]. Насамперед мова йде про таке використання великоднього мотиву, в якому євангельські події замінюються подіями революції, до того ж останні сакралізуються за зразком перших, а великодній мотив покаяння та спокути підмінюється темою насильницької переробки світу. Наслідком цього стає принципова зміна культурного коду.

З-поміж творів Миколи Хвильового «Елегія» виокремлюється як твір особливої структури й полісміслового наповнення. Специфіку його визначає назва, яка адресує до жанру. Для адекватного розуміння принципу організації смислового комплексу твору М. Хвильового варто взяти до уваги справді важливі характеристики елегії як «ліричного жанру медитативного характеру зі стійкими тематичними і мотивними комплексами, емоційною тональністю “печаль”, “меланхолія”, “смуток”» [4, с. 303]. Елегійні мотиви, що побутували традиційно в жанрі, входять в сферу хронотопу нової художньої, породженої новим світоглядом. Гармонія суперечностей, яка лежить в основі естетичної концепції жанру, реалізується в суб'єктній організації твору. Носієм мови являється умовне елегічне «я», яке характеризується відчуженістю від ліричного теперішнього, елегійне переживання «естетично ущільнене», усі моменти «іманентизовані стосовно переживання» у «принципово конечну й закінчену душу, стягнуті і замкнуті в ній, в її індивідуальній внутрішньо наочній єдності» [5, с. 98]. Особливість організації тексту М. Хвильового «Елегія» визначає те, що в ньому актуалізовані два ліричних суб'єкти: «я» («ми, вохви», «...уривки, що вириваються із тьми перед моїми старечими очима») і «старий газетяр». Субординацію між ними визначає домінанта “я” у ролі ліричного героя, який, «розкриваючи свій емоційний світ, неминуче стикається із зовнішньою реальністю, голоси якої починають звучати і в його мовленні». Цю позицію підтримує ось така слушна думка М. Бахтіна: «Лірика – це бачення і слухання себе зсередини емоційними очима і в емоційному голосі іншого: я чую себе в іншому, з іншим і для іншого» [5, с. 231].

Номінація ліричного героя «я» – «волхв» формує його історію, яка розкривається як у контексті Різв'яних подій («Це був новий заповіт, що ми, волхви, бачимо на сході в темну ніч із хрустального Віфлієму...» [6, с. 208]) і дозволяє прочитувати його місію як еманацию митця – пророка («О, я знаю: і моє кволе старе тіло прокинеться колись і спитає : – Невже кінець? Але не прокинеться світанок. О, я знаю!... [6, с. 210]; “Старий газетяр це знав. Тільки не хотів знати!... (Я знаю: старий газетяр не хотів цього знати!)” [6, с. 212] (підкреслення наше. – О. М.). У давнину волхвами називали мудрих людей, які володіли знаннями про таємні сили природи, світила небесні, святе письмо, тлумачили сни, провіщали майбутнє» [7, с. 92].

Переживання «я»-«волхва» як ліричного персонажа «Елегії» оформлюється в конкретних естетично значущих часових і просторових формах. Для нього надзвичайно актуальним є переживання часу, який минув назавжди, який відносить молодість надії, мрії, руйнує цінності й ідеали. Однак, як пророк і маг, «я»-«волхв» передбачає, знає напевно про ті події, які стануться.

Послідовно реалізований у різних семантичних проекціях принцип перетину вертикальних та горизонтальних просторових координат тексту демонструє орієнтацію автора на формування хреста як домінантної смислової структури тексту. Вертикальний вектор Віфлеємської зірки формує топос Різдва: «Прийшло Різдво. Зітхали дзвінниці, і промерзло жевріла жура: сум неспокійної землі. Цього року старожили не бачили різдв'яних зір, бо небо стояло в сірій сорочці будня» [6, с. 207]. Віфлеємська зірка – то не просто провідна зірка ліричного героя, вона виявляється однією-єдиною реальністю в роздвоєному світі. Час пра-міфу сприймається як цикл, тобто повернення першопроцесів, виникнення та зникнення, народження та помирання. Повернення планет й усіх періодичних процесів у відповідну висхідну точку інтерпретується як «небесний катарсис» [8, с. 96] елементи й душі зазнають і екзистенційного, і космічного переродження.

Пластика переходу, трансформації часу приватного, індивідуального у сакральний визначається рухом зовнішнього сюжету, особливою графічною організацією письма. Координати індивідуального внутрішнього простору персонажа формує часова вертикаль, подана у тексті у вигляді «драбинки»: «– бо йдуть молоді дні з юнацьким запалом грізними колонами по безмежних ланах часу. І відступають –

місяці,
роки,
тисячоліття

В глуху невідому безвість минулого» [6, с. 210].

Просторово-часова модель елегії (елегійний хронотоп) передбачає фіксацію розриву між двома типами переживання часу – ідилічним та індивідуальним. Елегійна емоція зосереджена на переживанні невідворотності, незворотності руху часу для окремої людини, яка вже відійшла від ідилічного світу.

У цю систему координат вписана людина, яка осмислює цей світ і розуміє, що не може змінити ані власну долю, ані вплинути на світоустрій. Створюється певна модель світу, пронизана вогнями: «в одинадцятій сотні був пожар», «палахкотіли смолоскипи», «в далекому степу горіли огні», «за Балясним Бором маячив невідомий нічний огонь», «огонь стояв на шпилі ратуші і був надто червоний». Пожежа, як і будь-яка стихія, яка загрожує життю, створює екстремальну ситуацію, певний «поріг», який викликає екзистенційну тривогу, змушує людину виявляти власну сутність. Так формується умовна просторова горизонталь тексту, у межах якої розгортаються рефлексії ліричного персонажа «я»-«волхва». У комплексі із зауваженою вертикаллю (Віфлеємською зіркою) формується хрест як координата його буття. Згадувана в тексті світова пожежа набуває полісеміолового наповнення. Реалізується уява про пожежу як руйнівну силу: знищується минуле й майбутнє, стирається пам'ять і руйнуються ілюзії. Що до відродження світу через вогонь, то варто згадати вчення про екпіросис, світову пожежу, в якій світ гине і воскресає [8, с. 305].

Неатрибутивна цитата відомої поеми О. Блока «Дванадцять» «мы на горе всім буржуйам мировой пожар раздуем; мировой пожар в крови... – Господи, благослови!» [6, с. 209] інспірує додаткове розгортання смислових комплексів новели М. Хвильового, адже поема О. Блока серед сучасників постала і як гімн революції, і як пародія на неї. Дослідники вважають, що О. Блок «розглядав події, що відбувались, не як чергову історичну межу, а як цивілізаційний епохальний переворот. Сучасна революція, на його думку, відповідає не французькій, а тій, що відбулась в добу християнізації: “все чіткіше прозирають в нашому часі риси не проміжної доби, а нової ери”» [9, с. 342].

Жоден із персонажів «Елегії» не має даного автором власного імені. Відповідно, номінація «старий газетяр» є важливим смисловим покажчиком (індексом). Словники вказують як на пріоритетне лексичне значення слова «газетяр» – «видавець газети або її співробітник», «журналіст, репортер, кореспондент, літпрацівник, редактор» [10]. Друге словникове значення – «той, хто продає газети на вулиці». Отже, «газетяр» у новелі може означати як того, хто видає газету (редактор), так і того, хто її продає. Не випадково як газетна новина подається вже згадувана цитата із поеми О. Блока «Дванадцять». Знаком минулості, тимчасовості, фрагментарної істини є газета з її настановою «жити один день» [6, с. 209]. «Суєта», «нудні традиційні гасла», «грубий шрифт» – ось її ознаки. Написане в газеті не претендує на мистецьку цінність чи прозоріння перспективної істини.

Сюжет газетяра у значенні «подія як перетин семіотичної межі» [11, с. 288] увиразнюється теж у чіткій координаті хреста. Відповідну вертикаль у ньому формує Оріон: «Газетяр теж шукав сузір'я Оріона; але були самі мутні далі [6, с. 210]. Зірка Оріон, як відомо, є знаком бога Осіріса, який, як і Христос, репрезентує архетип Бога, який помирає та воскресає. Давньо-

египетські «Тексти пірамід» категорично стверджують, що фараони після смерті потрапляють на небо до Оріона – Осіріса, цей зірковий притулок був жаданим для них після важкого процесу помирання та переродження. Ритуал переродження відбувався перед початком щорічної повені Нілу, тобто під час рівнодення, на світанку. Зауважимо, що ідеї та сюжети історії релігії Єгипту, їх активне відрефлексування склали актуальний дискурс в інтелектуальному колі М. Хвильового. Із загальновідомих фактів варто згадати бодай те, що під ту пору інтенсивно перекладали й видавали великими накладками твори Каміля Фламаріона «Живописна астрономія» (його М. Хвильовий згадує в новелі «На озера»), Едуарда Шюре «Великі втаємничені», Еліфаса Леві «Вчення та ритуал вищої магії» та інші.

Індивідуальний проект персонажа газетяра втілюється в доланні ним маршруту, який має кілька смислових точок: «Старий газетяр покірно брів у навіщоване: ішов туди, де стояв, як лелека, підбитий бурею дуб». Газетяр у містечку зовсім чужий і ворожий, бо «був невідомий, невідомо, звідкіль і похмурий...» [6, с. 211], місія його мешканцям не зрозуміла. Топос «навіщованого», напередвизначеної дії / події крім демонстрації християнської покори, смирення, які є особистісними характеристиками газетяра, розгортається у кілька сюжетів, пов'язаних між собою. Один з них – пророчі знання «я»-«вохва», які реалізується у сильній позиції тексту – у фіналі: «І прийшов газетяр, і ліг під дубом. І, коли у дзвінкій степовій тиші задзвенів перший жайворонок, у старий газетяр глибоко, на всі страчені легені зітхнув і вмер. ...*Завтра біля дуба найшли мертвого старого газетяра й завтра його одвезли на цвинтар*. За два дні старого газетяра забули. Тільки там, де він лежав, залишився ледве помітний слід.

...Але біля дуба зацвів уже молодий запах юного невідомого дня.

Тихого ясного ранку над древнім степовим городком урочисто потопали голубі дзвони» (курсив мій. – *О. М.*) [6, с. 212].

Путь газетяра до сакральної точки позначає горизонталь у його індивідуальній координаті як рух до «чужої» периферії. Ексцентричний маршрут газетяра позначений знаковими пунктами «центр міста» – «каланча над ратушею» – «північно-західні межі, де стояв, як лелека, підбитий бурею дуб». Кожен із названих пунктів організовує смислові модули тексту: рух у північно-західному напрямку формує асоціацію із розташуванням Голгофи поза міськими стінами Єрусалима, у такий спосіб акцентується ідея свідомої жертви, виконання сакрального призначення.

Згадувані ратуша із каланчею, звідки, власне, і розпочинається рух, забезпечують реалізацію важливого смислового комплексу. Ратушу, в якій розташовувалась міська влада, найчастіше разом із каланчею, вежею з годинником будували в центрі міста, часто посеред ринкової площі. Така каланча (башта) у культурній традиції має значення вертикально скерованого руху, вона «символізує множину прагнень людини до вищої духовної субстанції», адресує до другої частини опозиції «земля/небо, Земля/Кос-

мос, водний хаос і фізичне існування versus зростання як тілесне, так і духовне» [12, с. 179]. Така споруда «артикулюється саме у тілесному коді», апелює до ідеї світової осі (Світового Дерева), відповідно перебуває у важливій позиції відносно проявів екзистенції людини» [12, с. 178]. Відтак, каланча (башта) є «демонстрацією влади над природним началом, виводить до ідеї Логосу, а відповідно – до слова» [12, с. 178].

«Підбитий бурєю дуб» – об'єкт паломництва газетяра, є знаком деструкції, руйнації світопорядку. У мотиві дерева-вічності відбувається синтез минулого, теперішнього, майбутнього. Образ «підбитий бурєю дуб» поєднує вертикальні (дерево від землі до небес) та горизонтальні (дорога) координати тексту новели.

У горизонтальній проекції ключовий смисловий комплекс формує вода, представлена як знаковий топос газетяра: «Тоді підводився, відходив до каланчі, за каланчу, до Зеленого Озера, де стояла самотня будка, а нижче лежало небо на поверхні брудної стоячої води...» [6, с. 209]; «А потім розлилась ріка. <...> Ріка затопила міст, і не було дороги до кучугури, до дуба»; «...А потім прийшла знову тривожно-радісна ніч: ріка нарешті вийшла в береги. Ранком до мосту прийшли плотники, і зацюкали сокири. Скоро над рікою повис міст» [6, с. 212]. Вода як структура, іманентна часові, свідомості, життю і смерті постає як структурант мікросюжету. У форматі «стояча» вода реалізує функцію дзеркала («лежало небо на поверхні брудної стоячої води»), актуалізуючи відому максимуму «Те, що внизу, те вгорі, і те, що всередині, те і зовні». Ці слова Гермеса Трисмегіста вказують на те, що людина і всесвіт пов'язані як Мікрокосм і Макрокосм. Назва Зелене Озеро відсилає до «Єгипетської книги мертвих» – давнього, але широковідомого трактату про маршрут душі в інший світ. Зелене Озеро позначає у цій книзі місце, де душа вступає в діалог із богом. Вода, що розлилась, символізує світовий потоп, некеровану стихію, яка змиває усе, що було – час, події, гріхи, оновлює, очищує, карає. У смислового плану потоп корелює із ідеологемою вогню в новелі.

Подія переживання розгортається у психофізіологічному просторі суб'єкта твору. Сигналом перебування персонажа в стані емоційної напруги та кризового вибору є надзвичайне загострення всіх чуттєвих центрів, зокрема нюхових. Дослідниця Н. Зиховська [13] вважає інтенсивне «занурення» в запах, перебування під його владою «тимчасовою смертю героя нарatively». Проявами такого стану в тексті можуть бути з-поміж інших «принцип ольфакторного шоку – крайня загостреність сприйняття запаху героєм, <...>, тісний зв'язок зображення запаху з основною світоглядною дихотомією добра і зла, зображення запаху як точки переходу й зв'язку тілесного і духовного».

Семіотична природа запаху проявляється в його властивості бути одночасно і знаком духовності, і знаком тілесності. Ольфакторний комплекс новели М.Хвильового формують групи з амбівалентною семантикою –

«кал / гній» та «чебрець / акація». Одні й ті самі речовини в різних обставинах можуть уважатись і корисними, і небезпечними. Комплекс «кал / гній» реалізує перспективу тілесної трансформації, проявленої у межовому варіанті: «пес: вонна прилипла попелом і лізла, падала на землю, щоб угноїти землю» [6, с. 202], «І відчував старий газетяр: – десь тліє торішній гній». «І старий газетяр падав у грязь, розкидав сьогоднішні газети; потім поспішно збирав їх, обтрушувався і, покірний, з кінським калом на лобі, спішив, спотикаючись, до бульвару» [6, с. 203]. На відміну від гною, кал не має семантики родючості, його культурний статус інший – він з розряду нечистот [13]. Запахи виступають як сигнали межових станів свідомості ліричного суб'єкта, або «служать мотиваціями переходу із однієї реальності в іншу, одночасної присутності суб'єкта в різних реальностях, являються корелятом хаосу» [13].

«– Цвинтар? Тоді пахли могили – глибоко й тихо. Це був запах незносного чебрецю – він ішов з-під білого снігу» [6, с. 208]. Чебрець традиційно символізує і знаки смерті (давній сюжет про душі померлих, які мешкають у квітах чебрецю; англійці вважали, що запах чебрецю вказує на місце, де було скоєне вбивство), і перемогу над смертю – єгиптяни використовували його для бальзамування трупів. Запах чебрецю в новелі є знаком смерті і безсмертя, прогностичним у плані розвитку сюжету. Безсмертя і перспективу відродження в тексті символізує акація: «... Тоді над головою колихались гілки акацій – була алея акацій. Акації розцвітали, коли в тихім степовім городку потоки мріяли про голубі пісні, про голубу журу і схвильовано бігли до срібних вод забутої ріки Лівобережжя...» [6, с. 208]. Шанована давніми єгиптянами та іудеями акація була універсальним рослинним образом: саме вона з'явилась над могилою Осіріса, символізуючи воскресіння солярного божества, із гілок акації був зроблений «терновий вінок», який поклали на голову Ісуса [15, с. 231].

Образи-запахи і відчуття запаху як спосіб пізнання та сприйняття світу служить «ознакою текучості ліричного суб'єкта, заглиблення у підсвідоме, покажчиком етичної й естетичної двозначності твору, скерована на співвіднесення невербального і, відповідно до наукових вчень межі XIX–XX століть архаїчного, а тому “німого” нюхового відчуття – і поетичного слова» [16].

Художній дискурс формується як словом, так і позасловесним простором, з якого слово походить. Своєрідною сюжетною кульмінацією – «зустріччю» двох свідомостей – стає дзеркальна композиція діалогу у форматі солілоквиуму:

Тиша. Далеко клекоче брук.
Пес лежить і облизує попіл
на хвіст. (Мовчиш? –
Мовчу!) Тиша. Далеко клекоче брук.
Пес лежить і облизує попіл –
На хвіст [6, с. 209].

Графічно оформлені симетричні структури – перцептивні точки «тиша» та «мовчання» – акцентують смислово домінують тексту. Тиша надає тексту цілісності чи ілюзії завершеності, пробіли та цезури – її помічники. Саме тиша стає сценою, на якій «виступають тіні нашого Я, вони говорять, коли ми мовчимо» [17, с. 64].

У цьому тексті стосунки між Я і Ти розглядаються як суб'єктна подія, як «діалог між Богом (“вічним Ти”) і людиною, людиною та світом» [18, с. 126].

Для Хвильового мовчання – регулятивний принцип структурної своєрідності стилю, його змістової глибини. Структурантом тексту стає неочевидна логіка, адже «мерехтіння» іншого смислового плану вкорінене у самому письмі як висхідний принцип, отже шляхом розуміння тексту стає апофатичний метод (Бахтін), котрий, як засіб декодування, пропонує амбівалентне читання, «знову-читання» [19, с. 109].

У міфопоетичному та герметичному просторі символів гора і низ можуть мінятися місцями, сходження та спуск виявляються тотожними один одному, а як наслідок, вершиною екстатичного досвіду – повністю у апофатичному дусі відміни категорій і референцій – стає чиста інтенсивність «падіння вгору» (Гете).

Так
ріс
час

– у грандіозній боротьбі падали переможені дні, на них падали ще дні, і росла гора, від Гавризанкару вища, глибша від океанських глибин. Тоді питали:

– Що це? Тоска чи радість?

...Але на далеких обр'ях знову гриміли, знову наступали буйні дні грізними колонами

Так
ріс
час [6, с. 210].

Виміром часу стає простір, який утворює чітку вертикаль вгору (Гавризанкар) та вниз (морська глибина) – симетрична структура відносно горизонталі, позначеної лексією «небо на поверхні брудної стоячої води» [26, с. 209]. Система «перекидання», обернення гори у низ, а низа на гору, вся система порушення асоціативних ланцюгів, виходить із уявлення про фундаментальну впорядкованість світу. Дзеркальність у новелі проявлена не тільки на рівні семантики вербальних компонентів (вода). Поєднання у тексті риторичної прозорості та елементів деструкції, смислової затемненості розриває мовну цілісність, робить її дискретною. Для формування полісмиолового тексту автор використовує різноманітні стратегії, зокрема й особливу графічну організацію тексту. Дискретність, розривність і незавершеність мови, часто означені знаками точкування, – графічні сліди того, що існує поза структурною визначеністю. Точкуванням автор розділяє смислові зони в тексті, формує певну паузу. Внутрішній манері письма М. Хвильового відповідає зовнішня, яка реалізується як «модель цілісності,

грунтованої на єдності семантичних порожнин і структурних розривів» [19, с. 293].

«...Завтра біля дуба найшли мертвого старого газетяра й завтра його одвезли на цвинтар. За два дні старого газетяра забули. Тільки там, де він лежав, залишився ледве помітний слід.

...Але біля дуба зацвів уже молодий запах юного невідомого дня.

Тихого ясного ранку над древнім степовим городком урочисто потопали голубі дзвони» [6, с. 212]. Повісткування переходить у нове річище, усе зображене починає виступати в есхатологічному контексті, який формується поняття краю, кінця, смерті. Луна, відгомін дзвонів співвідносний з мотивом долі, напередвизначеності, в якому біографічний матеріал набуває символіки становлення, індивідуації і образу життєвого міфу.

У художньому проекті Миколи Хвильового сюжет Великодня постає як історія особистої відповідальності митця, доленосності креативного жесту. Коли здається, що вже поставлено останню крапку в нашому бутті, в антиномічному ланцюзі поетичного пізнання починає звиватися нова ланка – просвітленого чуття незнищенності, нескінченності всесвіту.

Список літератури

1. Баран, Х. Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм / Х. Баран // Поэтика русской литературы начала XX века : сб. ; авториз. пер. с англ. ; предисл. Н. В. Котрелева ; общ. ред. Н. В. Котрелева и А. Л. Осповата. – М., 1993. – С. 284–327.
2. Есаулов, И. Пасхальность русской словесности / И. Есаулов. – М., 2004.
3. Шешунова, С. Пасхальный мотив в литературе конца 1910-х–1930-х годов и бифуркация русской культуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=58.
4. Магомедов, Д. М. Элегия / Д. М. Магомедов // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. – М., 2008. – С. 303.
5. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
6. Хвильовий, М. Новели, оповідання «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети / вступ. ст., упоряд. і приміт. В. П. Агєсвої ; ред. тому М. Г. Жулинський. – Київ, 1995.
7. Волхв // Этимологический словарь русского языка = Russisches etymologisches Wörterbuch : в 4 т. / авт.-сост. М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. чл.-кор. АН СССР Н. Трубачёва ; под ред. и с предисл. проф. Б. А. Ларина. – 2-е изд., стер. – М., 1986. – Т. 1 : А–Д. – С. 345.
8. Фрейдєнберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейдєнберг. – М., 1997.
9. Блок, А. Сочинения : в 2 т. Т. 2. / А. Блок. – М., 1955.
10. Словник української мови : в 11 т. Т. 2. – Київ, 1971.
11. Лотман, Ю. М. Текст и функция / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства / предисл. С. М. Даниэля ; сост. Р. Г. Григорьева. – СПб., 2002. – С. 24–382.
12. Злыднева, Н. В. Башня в аспекте риторики эпохи / Н. В. Злыднева // Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. – М., 2008. – С. 176–185.
13. Зыховская, Н. Л. Ольфакторные сюжеты: запах как временная смерть [Электронный ресурс] / Н. Л. Зыховская. – Режим доступа: [http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/99999999_West_2013_1\(2\)/21.pdf](http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/99999999_West_2013_1(2)/21.pdf).

14. Левкиевская, Е. Е. Славянские древности / Е. Е. Левкиевская // Этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 2. – С. 437–439.
15. Морамарко, М. Массонство в прошлом и настоящем / М. Морамарко. – М., 1990.
16. Рогачева, Н. А. Русская лирика рубежа XIX–XX веков: поэтика запаха : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Н. А. Рогачева. – Екатеринбург, 2011.
17. Генис, А. Темнота и тишина / А. Генис. – СПб., 1998.
18. Бубер, М. Я и Ты / М. Бубер. – М., 1993.
19. Исупов, К. Г. Смерть «другого» / К. Г. Исупов // Бахтинология : исследование, переводы, публикации. – СПб., 1995. – С. 103–116.
20. Липовецкий, М. Паралогия русского постмодернизма / М. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 30. – С. 285–304.

The article focuses on the specific functions of time as an artistic category within the framework of Gothic plot development as it is represented in the short novel King Stakh's Wild Hunt, 1964 written by the outstanding Belarusian writer of the 20th century Vladimir Korotkevich.

Keywords: time in literature, Gothic plot development, the chronotope of the castle, chronological time, existential time.

УДК 821.111(71)

Г. В. Янкута (Мінск, Беларусь)

ЖАНОЧАЯ ВЕРСІЯ ГІСТОРЫІ ў РАМАНЕ МАРГАРЭТ ЭТВУД «ЯНА Ж ГРЭЙС»

В статье на примере романа Маргарет Этвуд «Она же Грейс» анализируются особенности функционирования в литературном произведении женской версии истории. Взяв за основу романа реальные исторические события, писательница рассказывает о судьбах женщин низшего социального класса в XIX в. и осмысливает женский опыт выживания в тяжелых жизненных условиях.

Ключевые слова: канадская литература, Маргарет Этвуд, жаночая гісторыя.

Фемінізм другой хвалі ўзняў у грамадстве цікавасць да жаночай гісторыі – галіна даследаванняў, прысвечаных унёску жанчын у культуру, палітыку і іншыя сферы чалавечай дзейнасці, жаночаму досведу і выбудаванню ўладных адносін паміж мужчынамі і жанчынамі, уплыву тых ці іншых падзей на жыццё жанчын, то бок тых тэмаў, якія традыцыйнай гістарычнай навукай не ўздыхаліся. Гэта дало магчымасць паглядзець на гісторыю чалавецтва з кардынальна новага боку і вярнуць з забыцця імёны жанчын, чые дасягненні прайшлі незаўважнымі ці былі аб'ясцэненыя. Жаночая гісторыя зрабіла лёс жанчыны аб'ектам навуковага даследавання. Безумоўна, гэта не магло не паўплываць на літаратуру.

Маргарэт Этвуд (*Margaret Atwood*, нар. у 1939), канадская пісьменніца і класік сусветнай літаратуры, чыя творчасць пачалася на ўздыме другой хвалі фемінізму, вывучае ў сваіх творах сацыяльныя з'явы сучаснага

грамадства, модусы існавання ў ім жанчын і іх спосабы пазнання свету. У рамане «Яна ж Грэйс» (*Alias Grace*, 1996), прысвечаны нашумеламу ў XIX ст. падвойнаму забойству заможнага землеўласніка Томаса Кініра і яго ахмістрыні і каханкі Нэнсі Мантгомеры конюхам Джэймсам Макдэрматам і шаснаццацігадовай служанкай Грэйс Маркс, М. Этвуд уздымае тэму жаночай гісторыі і вымалёўвае лёсы жанчын – як звязаных з забойствам рэальных асобаў, так і выдуманых герояў, якія цалкам маглі існаваць і напэўна мелі гістарычных прататыпаў. Гэта адзіны раман канадскай пісьменніцы, у якім яна звяртаецца да жанру гістарыяграфічнай метапрозы, і адна з нямногіх яе кніг, прысвечаных асэнсаванню мінулага, а не сучаснасці. У цэнтры сюжэту рамана – размовы Грэйс Маркс з выдуманым персанажам доктарам Сайманам Джорданам, падчас якіх яна расказвае пра сваё жыццё ад нараджэння да турэмнага зняволення. Апаведы Грэйс ад першай асобы перамяжаюцца фрагментамі ад трэцяй асобы, вытрымкамі з газет і судовых дакументаў, урыўкамі з кнігі канадскай пісьменніцы Сюзаны Мудзі «Жыццё на вырубках» (*Life in the Clearing*, 1853), дзе згадваецца справа Грэйс, а таксама вершаванымі ўстаўкамі. Такі полінартыў дае чытачам магчымасць зірнуць і на гісторыю падвойнага забойства, і на самую асобу Грэйс Маркс з розных пунктаў погляду: паколькі дазнацца праўду пра падзеі пазамінулага стагоддзя наўрад ці магчыма, М. Этвуд ставіць пад сумнеў самую дакладнасць гістарычных звестак пра падазраваную і пакідае пытанне пра забойства адкрытым. За раман «Яна ж Грэйс» М. Этвуд атрымала канадскую прэмію Гілер; кніга трапіла ў кароткі спіс Букераўскай прэміі.

Раман «Яна ж Грэйс» – не першы зварот М. Этвуд да асобы Грэйс Маркс і да творчасці Сюзаны Мудзі. У 1970 г. пісьменніца выдала зборнік вершаў «Дзённікі Сюзаны Мудзі» (*The Journals of Susanna Moodie*), а ў 1974 г. напісала сцэнар для фільма «Служанка» (*The Servant Girl*) пра Грэйс, заснаванага на кнізе «Жыццё на вырубках». У рамане «Яна ж Грэйс» пісьменніца пераасэнсоўвае версію, пададзеную Сюзанай Мудзі, абгрунтоўваючы гэта тым, што «расказ Мудзі пра забойства атрыманы з трэціх рук» (тут і далей пераклад з ангельскай мовы мой. – Г. Я.) [1, с. 538]. Правёўшы ўласнае расследаванне ў архівах, М. Этвуд сцвярджае, што «Мудзі не можа ўтрымацца, каб не выкарыстаць патэнцыял літаратурнай меладрамы» [1, с. 538], і стварае ўласную версію гісторыі, дзе ніводзін з прызнаных фактаў не скажаецца, хоць «пісьмовыя крыніцы настолькі супярэчлівыя, што вельмі нямногія факты можна без сумнення назваць “прызнанымі”» [1, с. 541]. Падрабязна гісторыя Грэйс Маркс, а таксама гісторыя знаёмства з ёй Сюзаны Мудзі апісаныя М. Этвуд у пасляслоўі да рамана (*Author's Afterword*) і пераказаныя ў артыкуле Н. Макей «Грэйс Маркс: злачынца ці ахвяра? Гісторыя скандальнага забойства ў рамане Маргарэт Этвуд “Яна ж Грэйс”» [2].

Дзеянне ў рамане адбываецца ў сярэдзіне XIX ст. Адпраўным пунктам можна лічыць дату забойства Кініра і Мантгомеры – 23 ліпеня 1843 г.

На гэты момант Грэйс было шаснаццаць, а значыць, яе ранняе дзяцінства прыпала на канец 1820-х – пачатак 1830-х гг., а з турмы яна выйшла 7 жніўня 1872 г. Такім чынам, раман ахоплівае перыяд у больш як сорак гадоў, і лёс Грэйс Маркс дае М. Этвуд нагоду паразважаць пра жыццё жанчын у гэты час.

Грэйс Маркс нарадзілася ў Ірландыі і разам з бацькамі, братамі і сёстрамі адправілася за акіян у пошуках лепшай долі. У аповедах Грэйс пра сваё жыццё да турмы згадваюцца шматлікія нягоды, якія цягнулі яе сям’ю ў Ірландыі напярэдадні Вялікага голаду, падчас вандроўкі праз акіян і ў эміграцыі. Для жанчын ніжэйшага сацыяльнага класа гэта перадусім вымотвальная хатняя праца, пастаянны цяжарнасці і догляд за вялікай колькасцю дзяцей, многія з якіх рана паміраюць. Жанчыны зараблялі на жыццё, калі мужчыны пілі ці лайдачылі, альбо наймаліся ў служанкі. Працаваць яны пачыналі з ранняга дзяцінства. Пра сябе Грэйс гаворыць: «Думаю, я магла б жыць у сне, бо займаюся гэтым з чатырох гадоў» [1, с. 76]. З дзевяці гадоў яна рабіла ўсю хатнюю працу і прала ўсё адзенне. Трапіўшы служанкай у чужы дом, Грэйс вымушаная цяжка працаваць і ў той жа час сачыць за тым, каб не пацярпець ад дамаганняў мужчын-гаспадароў ці слуг. Мэры Уітні, сяброўка Грэйс і таксама служанка, вучыць яе: «Усе мужчыны будуць настойваць на адным і тым жа, наабяцаюць табе ўсяго, скажуць, што зробіць усё, што ты хочаш, але прасіць у іх трэба вельмі асцярожна і нічога для іх не рабіць, пакуль яны не выканаюць абяцанне, і калі з’явіцца пярэсцянак, то да яго мусіць ісці ў дадатак яшчэ і святар» [1, с. 190].

Апроч гісторыі самой Грэйс, у рамане з’яўляюцца гісторыі яшчэ трох жанчын. Першая – гэта гісторыя цёткі Полін, адзіная шчаслівая жаночая гісторыя ў творы. Шанцаванне цёткі Полін палягае ў тым, што яна ўдала выйшла замуж: «Дзядзька Рой быў добрапрыстойным чалавекам, хай сабе і грубаватым, і ён паважаў яе, а гэта шмат чаго вартае, і кожны раз, калі яна зазірала ў сваю шафу для бялізны ці пералічвала два свае сервізы – адзін на кожны дзень, а другі, з сапраўднай парцаліны, для святаў, – яна бласлаўляла сваю шчаслівую зорку і была ўдзячная, бо жанчынам не заўсёды так шанцуе» [1, с. 120]. Дзякуючы ўдаламу замужжы цётка Полін дапамагае сваякам – матэрыяльная забяспечанасць мужа дае ёй магчымасць да пэўнага моманту падтрымліваць сястру і яе сям’ю.

Другая гісторыя – гэта гісторыя маці Грэйс, якая выйшла замуж за п’яніцу. Яна ўжо не можа пахваліцца тым, што муж «паважае яе», і вымушаная не толькі даглядаць сям’ю, але і з дапамогай сястры зарабляць грошы на жыццё. Муж неаднаразова падымае руку на яе і дзяцей і абвінавачвае жонку ў частых цяжарнасцях. Гісторыю сваёй маці Грэйс абмалёўвае некалькімі вельмі выразнымі мазкамі: «Яна сказала, што маёй маці пашанцавала, бо бацька пагадзіўся з ёй ажаніцца, што ёсць, тое ёсць, большасць на яго месцы ўскочыла б у наступны ж параход да Белфаста, толькі пачуўшы такую навіну, і пакінула б яе на беразе» [1, с. 121], «наш бацька ўжо даўно не пыгаў, адкуль у нас што бярэцца. У тыя дні, сэр, мужчыны гана-

рыліся, што ўтрымліваюць уласныя сем’і, што б там яны пра гэтыя сем’і не думалі, і мая маці, хай сабе і слабавольная, была дастаткова мудрай жанчынай, каб нічога яму пра гэта не казаць» [1, с. 126]. У гэтай гісторыі прачытваецца лёс замужняй жанчыны ніжэйшага класа, якая вымушаная змагацца за выжыванне і застаецца сам-насам з сямейнымі нягодамі, зрабіўшыся закладніцай заганных схільнасцяў мужа.

Яшчэ адна гісторыя, якую расказвае Грэйс, – гэта гісторыя Мэры Уітні, служанкі, з якой Грэйс пазнаёмілася на сваім першым працоўным месцы ў Канадзе. Вось як яна апісвае сваю сяброўку: «Мэры Уітні любіла пакартаваць і рабілася вельмі гарэзлівай і смелай на язык, калі мы заставаліся адны. Аднак са старэйшымі і вышэйшымі яна трымалася вельмі і сціпла, і дзякуючы гэтаму, а яшчэ таму, што працавала яна жвава, яе ўсе любілі. Але за іх спінамі яна з іх усіх кпіла і пераймала іх грыпасы і паходку. Я часта дзівілася, якія словы вылятаюць з яе вуснаў – многія з іх былі надта ўжо грубымі» [1, с. 173]. Мэры Уітні цэніць свабоду і марыць пра дзікае вольнае жыццё, яе вобраз – гэта вобраз бунтаркі супраць абмежаванняў, што накладаліся на жанчын, асабліва ніжэйшых класаў: «калі ў яе было б хоць палова шанца, яна б збегла ў лясы і блукала б там з лукам і стрэламі, і ёй не трэба было б заколваць валасы і насіць гарсэты» [1, с. 173]. Мэры робіцца ахвярай сэксуальнай эксплуатацыі і зацяжарвае ад сына свайго гаспадара, які абцяў узяць яе замуж і не стрымаў абяцання. Такая сітуацыя пагражае дзяўчыне стратай працы, голадам і нястачай: сэксуальнае жыццё незамужніх дзяўчат у віктарыянскім грамадстве жорстка абмяжоўвалася, за іх паводзінамі сачылі, і адзін са страхавых Мэры Уітні звязаны з тым, што ахмістрыня неўзабаве раскрыве яе таямніцу. Адзіны выхад, які бачыць Мэры Уітні – гэта аборт, аднак у выніку кепска праведзенай аперацыі яна гіне ў наступную ж ноч. Смерць Мэры Уітні Грэйс успрымае як вялікую несправядлівасць. Думаючы пра Нэнсі Мантгомеры, якая аказалася ў падобнай сітуацыі, Грэйс кажа: «Чаму за той самы грэх адных чакае ўзнагарода, а іншых – пакаранне?» [1, с. 321]. Калі гісторыя маці Грэйс – гэта гісторыя залежнай ад мужа і яго заганаў жанчыны, то гісторыя Мэры Уітні – гэта гісторыя служанкі, якая трапляе ў залежнасць ад добрай волі каханка і вымушаная адна несці адказнасць за наступствы сваёй рамантычнай (і, несумненна, нераўнапраўнай) сувязі. М. Этвуд паказвае, як мала жыццёвых сцэнароў былі даступныя для жанчын ніжэйшых класаў.

Жанчыны ў рамана «Яна ж Грэйс» цяпяць сэксуальную эксплуатацыю і фізічны гвалт. Любоўныя стасункі Мэры Уітні з мужчынам вышэйшага класа ў выніку прывялі яе да смерці, а сама Грэйс Маркс пакутуе ад дамаганняў слуг, незнаёмцаў і турэмшчыкаў: «Тады ён схпіў мяне за руку і сказаў, што я мушу пайсці з ім у карчму і выпіць кілішак-другі віскі – мы ж добрыя знаёмцы, цудоўна праехаліся разам у дыліжансе, і я паспрабавала вырваць руку, але ён не адпускаў і паводзіўся ўсё больш бесцэрымна, нават спрабаваў абхапіць мяне за талію, і некалькі абібокаў падбэдзёр-

валі яго» [1, с. 239]. Нават позняя жаніцьба Грэйс са старым знаёмым, які марыў пра гэты шлюб з дзяцінства, нясе на сабе пячатку безвыходнасці («Я зрабіла выгляд, што вагаюся, аднак насамрэч асаблівага выбару ў мяне не было» [1, с. 524]) і псіхалагічнага ўціску («Ён любіць таксама ўяўляць мае пакуты, і мне даводзіцца расказваць яму тую ці іншую гісторыю пра сваё жыццё ў турме ці яшчэ ў псіхіятрычнай лячэбніцы ў Таронта» [1, с. 530]). Пры гэтым жанчыны, пастаўленыя ў залежнасць ад мужчын – бацькаў, мужоў, гаспадароў, дактароў, турэмшчыкаў, – і кантралююцца імі. У гэтым плане паказальны эпізод з раздзела 49, дзе доктар Джордан, доктар Дзюпон і вялебны Верынджар абмяркоўваюць вынікі гіпнатычнага сеансу, які быў праведзены з Грэйс: менавіта мужчыны маюць уладу вырашаць, які жаночы стан можна лічыць расстройтвам ці хваробай. Героі рамана неаднаразова абмяркоўваюць нервовае, неўралагічнае ці псіхічнае расстройтва зняволенай, і з гледзішча тагачаснай медыцыны яна патрабуе пастаяннага нагляду. Жаночая псіхалогія, нават псіхапаталогія аказваецца ў кнізе ў цэнтры ўвагі, і сачыць за станам жанчыны – гэта мужчынская справа.

«Галоўнай тэмай усёй творчасці Маргарэт Этвуд з’яўляецца псіхалогія жанчыны» [3, с. 89], – піша Марына Варанцова, і гэтая думка вельмі слушная для рамана «Яна ж Грэйс». Перажыванні і развагі зняволенай, якімі яна не спяшаецца дзяліцца з доктарам Джорданам, што спрабуе разабрацца з псіхічным станам Грэйс, выкарыстоўваючы метады тагачаснай медыцыны, займаюць у творы важнае месца. Часам адкрываючыся доктару, Грэйс заўважае, што ён яе не разумее. Іх адносіны іерархічныя, і яна для яго – гэта перадусім аб’ект даследавання. «Дробныя побытавыя дэталі часта хаваюць у сабе глыбокі сэнс» [1, с. 187], кажа Джордан, і гэтыя словы значаць для яго зусім не тое, што для Грэйс. Для яе будзённыя ўспаміны пра мінулае – гэта магчымасць вярнуцца ў шчаслівыя часы, калі яе жыццё яшчэ не азмрочылася забойствам, для доктара ж гэта – адзін з ключоў да разгадкі таямніцы. Распыты доктара, які скіраваны на расследаванне злачынства, абясцэньваюць каштоўнасць жаночай штодзённасці і жаночага наратыву.

Важным вобразам для разумення жаночай гісторыі ў рамане з’яўляецца вобраз лапікавай, ці падшыўной, коўдры. Грэйс апісвае розныя віды лапікавых коўдраў, якія шыюцца для розных нагодаў: «Мэры казала, што дзяўчына не можа лічыць сябе гатовай да шлюбу, пакуль у яе няма трох такіх коўдраў – яна мусіць зрабіць іх уласнымі рукамі, – і самымі шыкоўнымі былі якраз вясельныя коўдры, такія, як “Райскае дрэва” і “Кветкавы кошак”. Іншыя, напрыклад, “Паляванне на дзікую гусь” ці “Скрыня Пандоры”, складаюцца з мноства лапікаў і патрабуюць вялікага ўмення, а такія, як “Рублены зруб” ці “Дзевяць лапікаў” былі на кожны дзень і рабіліся нашмат хутчэй» [1, с. 185]. Па коўдрах, як па кнігах, можна чытаць жаночыя лёсы. У гаспадыні Грэйс Маркс і Мэры Уітні лапікавых коўдраў шмат, а вось у служанак не хапае часу, каб рабіць іх сабе для пасагу. З лапікавай

коўдрай вялебны Верынджар у размове з доктарам Дзюпонам і доктарам Джорданам пра падваенне асобы параўноўвае душу чалавека, які пакутуе на такое расстройтва, – то бок Грэйс. Лапікавую коўдру Грэйс шые, размаўляючы з доктарам Джорданам, і тут коўдра робіцца сімвалам яе спроб сабраць у адно адасобленыя фрагменты ўспамінаў і намаляваць карціну свайго жыцця, разабрацца ва ўласным мінулым. Марына Варанцова параўноўвае з лапікавай коўдрай характар нарагыву ў рамане: «расказ М. Этвуд, як і коўдра галоўнай гераіні, “сшыты” з асобных фрагментаў аповеду» [3, с. 91], пра гэта ж піша і Джэніфер Мюрэй у дачыненні да працы М. Этвуд з дакументамі і фактамі: «Этвуд мусіць выбіраць, выразаць, упарадкаваць, збіраць і запаўняць лакуны <...> і тут аналогія з шыццём лапікавай коўдры відавочная» [4, с. 70]. Кожны з пятнаццаці раздзелаў кнігі мае свой элемент з традыцыйных канадскіх узораў для лапікавых коўдраў і называецца ў гонар гэтага элемента. Дж. Мюрэй надае метафары лапікавай коўдры вялікае значэнне, параўноўваючы яе з іншымі відамі хатняй жаночай актыўнасці, такімі, як жыццё, вязанне, тканне, вышыванне, і сцвярджае, што «ў некаторых выпадках такая праца пачынае асацыявацца са спосабамі канцэптуалізацыі гісторыі з жаночага гледзішча» [4, с. 67]. Шыццё, як і тканне ў міфе пра Пенелопу, робіцца, як напісала К. Г. Хейлбрун, «жаночым выказваннем, жаночай мовай, жаночай гісторыяй» [5, с. 103]. Цікава, што беларускі пісьменнік Сяргей Балахонаў таксама выкарыстоўвае ў сваім рамане «Імя грушы» вобраз лапікавай коўдры, *шкунцянкі* як метафару фрагментарнасці постмадэрнісцкага (і, адпаведна, уласнага) твора, аднак у рамане «Яна ж Грэйс» гэты вобраз аказваецца шырэйшым – шыючы лапікавую коўдру, гераіня рамана спрабуе сабраць з аскепкаў уласнае жыццё. Нездарма ў канцы рамана Грэйс робіцца ўласніцай дзвюх коўдраў, набытых на распродажы, а пасля, адчуўшы сябе ці то цяжарнай, ці то смяротнай хворай (маці Грэйс памерла на караблі ад пухліны ў жываце), то бок аказаўшыся на мяжы жыцця і смерці, шые сабе коўдру: «Хоць я за сваё жыццё пашыла нямала лапікавых коўдраў, гэта першая, якую я раблю для сябе. Яна называецца “Райскае дрэва”, аднак я трошкі змяняю ўзор на свой густ» [1, с. 533]. Для гэтай коўдры яна выкарыстоўвае лапікі ад ніжняй спадніцы Мэры Уітні, ад турэмнай начной кашулі і ад сукенкі Нэнсі Мантгомеры, такім чынам падсумоўваючы самыя значныя этапы свайго жыцця і прымаючы іх: апошнія словы рамана – «І так мы застанемся разам» [1, с. 534]. Грэйс не можа выбраць свой лёс, аднак яна можа па-свойму ўплесці яго ў традыцыйны лапікавы ўзор.

Жаночы свет у рамане – гэта свет штодзённасці, і ён супрацьпастаўляецца свету мужчын: «Коўдра “Рублены зруб” – гэта рэч, якую павінна мець кожная маладая жанчына на выданне, бо яна абазначае дом, і на ёй заўсёды ёсць чырвоны лапак у цэнтры, які абазначае агонь у ачагу. Так мне гаварыла Мэры Уітні. Але я не кажу пра гэта, бо не думаю, што яму (доктару Джордану. – Г. Я.) гэта цікава – занадта штодзённа» [1, с. 112]. Жаночыя

гісторыя складаецца з працоўных будняў, прыборкі, гадавання дзяцей, шыцця коўдраў. Грэйс параўноўвае коўдры, якія вывешвае для прасушкі, са сцягамі войска, якое ідзе на вайну. Накінутыя на ложка, такія коўдры робяць яго вельмі заўважным, выстаўляючы напаказ нешта вельмі прыватнае. Пасля яна прыходзіць да высновы, што лапікавыя коўдры – гэта папярэджанні для жанчыны: «у ложку адбываецца шмат небяспечных рэчаў. У ложках мы прыходзім у гэты свет, і гэта наша першая небяспека ў жыцці, у ложках жанчыны нараджаюць, і многія з іх пасля гэтага ўжо не ўстаюць. І менавіта ў ложку паміж мужчынам і жанчынай адбываецца тое, пра што я пры вас, сэр, казаць не буду, але спадзяюся, вы разумееце, што я маю на ўвазе, некаторыя называюць гэта любоўю, іншыя – адчаем, яшчэ іншыя – прыніжэннем, праз якое ім даводзіцца прайсці. Урэшце, у ложках мы спім і бачым сны, і часта якраз там мы паміраем» [1, с. 186]. Так вобраз лапікавай коўдры набывае ўніверсальнае гучанне – ён сімвалізуе розныя аспекты існавання жанчыны ў сусвеце, працу, якую яна выконвае, небяспекі, якія яе чакаюць, розныя этапы яе жыцця ў і ўрэшце здольнасць прымірыцца з уласным лёсам.

Такім чынам, расказваючы ў рамане пра справу Грэйс Маркс, М. Этвуд пазбягае канчатковых высноў і пакідае месца для розных здагадак і інтэрпрэтацый. На першы план утвора выносіцца жаночая версія гісторыі, поўная пакут, несправядлівасці і гвалту. Раскрываючы вобразы жанчын ніжэйшага сацыяльнага класу – жанчын з бедных сем'яў, ірландскіх імігрантак, служанак – і апісваючы іх побытавыя практыкі, пісьменніца паказвае Канаду XIX ст. праз вобразы маргінальных персанажаў, якім у афіцыйнай гісторыі месца няма. Мужчынскія спробы пранікнуць у жаночы свет і разабрацца з яго таямніцамі цяпяць паразу. Важную ролю для разумення жаночай гісторыі ў рамане грае вобраз лапікавай коўдры, якая сімвалізуе штодзённую жаночую працу, а таксама спробу галоўнай гераіні асэнсаваць, сабраць у адно і прыняць уласны лёс.

Спіс літаратуры

1. Atwood, M. *Alias Grace* / M. Atwood. – London : Virago Press, 2004. – 545 p.
2. Макей, Н. Грэйс Маркс: злачынца ці ахвяра? Гісторыя скандальнага забойства ў рамане Маргарэт Этвуд «Яна ж Грэйс» / Н. Макей // Актуальныя праблемы існавання англаязычных літаратур : міжвуз. сб. науч. ст. – Вып. 6. *Women in Literature : Актуальныя праблемы існавання англаязычнай жанскай літаратуры* / редкол. А. М. Бутырчак, Н. С. Поваляева, В. В. Халіпов. – Мінск : РИВШ, 2006. – С. 48–56.
3. Воронцова, М. *Историографический роман М. Этвуд «Под именем Грейс» как репрезентация современного этапа творчества писательницы* / М. Воронцова // *Американские исследования : ежегодник, 2004–2005* / под ред. Ю. В. Стулова. – Мінск : Прописки, 2006. – С. 89–93.
4. Murray, J. *Historical Figures and Paradoxical Patterns : The Quilting Metaphor in Margaret Atwood's Alias Grace* [Electronic resource] / J. Murray // *Studies in Canadian Literature*. – Vol. 26, № 1. – 2001. – Mode of access: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/12873> . – Date of access: 15.09.2016.

5. Heilbrun, C. G. *Hamlet's Mother and Other Women : Feminist Essays on Literature* / C. G. Heilbrun. – New York : Columbia University Press, 1990. – 266 p.

The article deals with the women's history in the novel *Alias Grace* by Margaret Atwood. The writer bases her novel on the real historical event, double murder; she narrates about lives of low-class women in XIX century and reflects on the women's experience of surviving in harsh living conditions.

Keywords: Canadian literature, Margaret Atwood, women's history.

УДК 82-31

Т. Е. Комаровская (Минск, Беларусь)

АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ В РОМАНЕ М. ЭТВУД «ПОХИТИТЕЛЬНИЦА ЖЕНИХОВ»

Феминистская проблематика занимает большое место в творчестве М. Этвуд (романы «Рассказ служанки» (1985), «Похитительница женихов» (1993), «Кошачий глаз» (1988)). В романе «Похитительница женихов» три героини романа противопоставляют одной демонессе, одной «черной» Зинии, воплощению зла. Она разрушила их жизни, втершись в доверие, уничтожила их устоявшуюся жизнь с мужем или любимым. В чем же слабость этих «белых» героинь и сила «черной» Зинии и за что они ее благодарят в конце романа? Зиния раскрыла им глаза на их собственные жизни, которые прошли вдали от реальности, от которой они прятались. Она была женщиной, которая сама творила себя и свою жизнь, была настоящим бойцом, хотя цели, которые она преследовала, были аморальны. Эта «черная» героиня единственная состоялась как человек, как женщина в противовес «белым» добродетельным героиням романа. М. Этвуд, которая во всех своих романах делает упор на нравственную проблематику, в этом романе противопоставляет добродетельным героиням женщину абсолютно аморальную, намеренно отрицающую все нравственные нормы, настолько она ценит способность своей героини к самореализации и ее стремление к независимости.

Ключевые слова: феминистская проблематика, самореализация, независимость, комплекс неполноценности, травмированный, феминизм, самоидентификация.

Маргарет Этвуд, одна из крупнейших современных писательниц Северной Америки (ее творчество принадлежит канадской литературе, но теснейшим образом связано с Соединенными Штатами и литературой США), как и многие ее коллеги, озабочена современным положением женщины в мире. Феминистская проблематика занимает большое место в ее творчестве (романы «Рассказ служанки» (1985), «Похитительница женихов» (1993), «Кошачий глаз» (1988)).

В романе «Похитительница женихов» три героини романа противопоставляют одной демонессе, одной «черной» Зинии, воплощению зла. Она разрушила их жизни, втершись в доверие, вызвав в них жалость своим якобы бедственным положением, уничтожила их устоявшуюся жизнь с мужем или любимым. Все трое были добры и терпеливы по отношению к ней, проявляли сочувствие и понимание. Она жила в их домах за их счет, затем предавала своих подруг-благотельниц, уходила, уводя за собой их воз-

любленных. Как ей это удавалось? Она была очень сексуальна, она владела искусством обольщения мужчин. Но ведь мужчина не теленок, у него должна быть своя воля и мозги. Значит, в отношениях этих трех героинь с их любимыми был какой-то изъян.

Все три пары состояли из женщин, которые были сильнее этих мужчин и полностью растворялись в своей любви к ним. Их мужчины были, почти все, нахлебниками, они не ценили своих возлюбленных, которые своей любовью и заботой лишали их чувства ответственности за их жизнь. Эти женщины были слишком хороши по отношению к своим возлюбленным («белые героини», без изъяна), они изливали свою любовь на своих мужчин, не требуя ничего взамен, и мужчины ее принимали как данность. Но совершенство утомляет. Авантюристка Зиния была им вызовом, она обещала приключение – терпкое блюдо после пресной спокойной любви, и она умела выставить своих благодетельниц в невыгодном свете. Она обещала реальную жизнь. И они шли за ней. Порок более привлекателен, чем добродетель. Она развращала их. Двое из этих мужчин уже не могли вернуться к своим бывшим возлюбленным. Муж Тони смог вернуться только в силу своей полной бесхребетности и непригодности к жизни. Мич (муж Роз) покончил жизнь самоубийством. Билли (возлюбленный Кэрис) был выдан Зинией властям США как уклонист от призыва во время войны во Вьетнаме. Что же представляли собой эти три женщины?

М. Этвуд дает в романе подробный психологический анализ личности каждой из них. Все они были травмированными с детства существами, у каждой был сильнейший комплекс неполноценности.

Кэрин. Ее истеричная мать-неврастеничка с детства избивала девочку за любую провинность и просто так. Когда Кэрин было семь лет, она отвезла дочь к матери на ферму и оставила ее там, чтобы «лечить нервы». Результатом этого лечения были три неудачные попытки суицида, она попала в психиатрическую больницу и через полгода умерла. Лето девочка провела у бабушки на ферме, с первым и единственным человеком, который ее понимал и любил. От бабушки Кэрин унаследовала некоторые экстрасенсорные способности. Но надо было посещать школу, и бабушка отдала ее старшей дочери, тете Кэрин, лицемерной и холодной особе. Очень скоро ее муж, дядя Ви, стал приставать к девочке, приходил к ней по ночам и насиловать ее. Обращение к родной тетке ничего не дало – она обвинила девочку во лжи. И тогда способом психического выживания Кэрин стало раздвоение личности: в то время, как Кэрин страдала, ее вторая часть, Кэрис, отлетала от нее и молча наблюдала за всем со стороны. Став взрослой, Кэрис не только отделила себя от несчастной, озлобленной, страдающей Кэрин, она решила полностью стать Кэрис – носителем света и добра (Charis – от charity – милосердие). К этому времени она уже постигла некоторые премудрости восточной философии, с которыми хорошо сочетались экстрасенсорные способности, унаследованные ею от бабушки.

Теоретические знания не шли ей впрок. В школе, вследствие обстоятельств своей жизни, она не могла заниматься толком, она не окончила курс университета. Плыла по течению, работая официанткой и кем угодно, и даже не требовала денег за свое наследство – бабушкину ферму, завещанную ей. Борьба была глубоко чужда ее натуре. С огромным комплексом неполноценности, абсолютно равнодушная к сексу (результат ее тяжелого детского опыта сексуального рабства в доме родной тетки), не умеющая отстаивать себя, живущая единственным превратно понятым положением индустриальной философии о необходимости «излучать свет», делать добро всем людям – такова Кэрис. Случай сводит ее с беглецом из США Билли, уклонистом от призыва на войну во Вьетнаме. Ее попросили приютить его на несколько дней, она влюбилась в него и считала, что и он ее любит. Пожалуй, права негодяйка Зиния, которая в конце скажет ей, что он смотрел на нее как на источник бесплатной еды и какого-никакого секса. Идиллию нарушает Зиния, поселившаяся в доме Кэрис, разжалобившая ее известием, что у нее рак и ей осталось немного, прожившая у Кэрис год за ее счет (как и Билли), а затем соблазнившая Билли, увезшая его в США и выдавшая там властям, заработав на предательстве немалые деньги. Слабовольный Билли, спасаясь от тюрьмы, выдал всю подпольную сеть помогающих укрыться от призыва, всех своих друзей, и этим купил свою свободу и место третьеразрядного информатора. В дальнейшем он спился и винил Зинию в своей судьбе. Беременная Кэрис осталась одна, и только помощь Тони и Роз спасли ее материально и морально.

Вторая героиня, Тони – с детства умная, сдержанная девочка, не любимая своей матерью. Мать не ладит с мужем, не любит его, и сумела воспитать в дочери комплекс вины за свое рождение. Если бы не беременность, она никогда бы не стала «военной невестой». Когда Тони было десять лет, она бросила дочь, ушла из дома с другим мужчиной. Отец запил от горя. Тони спасала только любовь к наукам и светлая голова. У нее тоже развился комплекс неполноценности (не нужна собственной матери), этому способствовал и ее чересчур маленький рост. С детства Тони привыкла быть осторожной и скрытной, никому не доверять. В университете она влюбилась в Уэста. Их связывали чисто дружеские отношения, но Уэст оказался парнем Зинии, а Зиния быстро увидела возможность использовать Тони. Она вошла в доверие к Тони, подружилась с ней, отдала ее от Уэста, с которым жила открыто, и Тони стала содержать их обоих. Затем – неожиданный уход Зинии, выманенной у Тони шантажом тысячу долларов. Отчаяние Уэста. Долгие попытки Тони вернуть его к жизни. Наконец, они поженились. Через некоторое время появляется Зиния, приходит как ни в чем не бывало к ним в гости, а затем через пару недель уводит Уэста. Тони в отчаянии. Через год Уэст возвращается к Тони, как побитая собака. Комплекс неполноценности у Тони обусловлен еще и тем, что ее, левшу, с детства переучивали на правшу.

Отсюда, и от недовольства жизнью, от жизненной неустроенности, ее желание стать другой: она научилась читать и писать слова наоборот, и для себя из Тони Фремонд превратилась в Tnomerf Inot. Ее мир – мир зеркального отражения. Будучи a wag baby, ребенком войны, она заинтересовалась войнами и стала специалистом по ним, причем ее больше интересовали побежденные и их чувства.

Итак, Тони находит свою идентичность в мире наоборот. Кэрис – в раздвоении личности: все плохое и темное в ее жизни связано с Карэн, и она «*сложила Карэн в портфель и выкинула на дно озера*» [1, р. 293–294], мысленно, конечно.

Третья героиня – Роз. Она родилась во время войны, мать – немка из хорошей семьи, вынужденная ради выживания во время войны превратить свой дом в гостиницу. Отец – с еврейскими корнями. Наличие многонациональных предков мешало определению национальной идентичности Роз. Она воспитывалась в католической школе, где монахини вбили ей в голову комплекс вины. После окончания войны отец вернулся с фронта, мать говорила о нем как о военном герое, но Роз вскоре выясняет, что он по сути дела был спекулянтom и нажил на войне огромное состояние. А она так верила в миф об отце-герое. Хотя в то же время он вроде спасал евреев. Роз отдают в еврейскую школу, где она одинока. В конце концов она поступает в университет и избавляется там от своего чрезмерного католицизма и навязанного ей еврейства. Но комплекс неполноценности у нее остается вследствие так и не определившейся идентичности, усиленный тем, что она была не очень привлекательна внешне. Позже она встречает Мича и влюбляется в него. По примеру своей матери она тоже закрывала глаза на его многочисленные романы, пока в их совместной жизни не появилась Зиния. В отличие от матери, она не простила и не приняла Мича обратно после того, как Зиния его бросила. Она понимала, что он будет отныне любить только Зинию и искать ее везде. Потом винила себя в его смерти, в том, что не приняла его обратно.

«Похитительница женихов» по своей идейной направленности принадлежит к феминистской литературе, бурным развитием которой отмечены последние сорок лет литературного процесса. Действие романа охватывает 60–90-е годы XX века, и все важнейшие события общественно-политической жизни являются не только фоном, но непосредственно определяют действие романа. Протесты против войны во Вьетнаме в 60-е, крушение советского блока в конце 80-х – начале 90-х, гражданская война в Югославии, ее распад; рецессия начала 90-х. Феминизм 60-90-х годов, его изменение за это время. Героини романа скептически относятся к феминистскому движению, но Роз – успешная бизнес-леди с прекрасной деловой хваткой, возглавляет крупный женский журнал, в котором упор делается на историях self-made женщин, достигших успеха.

После фиаско своей замужней жизни Роз рассуждает: мужчина любит либо женщину на пьедестале, или на коленях, простирающую к нему

руки в мольбе. И с тоской вопрошает: когда же будет по-другому, когда они будут строить отношения на равных. И тут же отвечает на свой вопрос: новая женщина уже появляется. Это дочь Кэрис Августа, ее подрастающие девочки-близнецы. Они – другие, они смотрят прямо в глаза мужчинам, устанавливая этим как бы равенство между полами. А на похоронах Зинии вдруг все три подруги, жизни которых она сломала, говорят о благодарности ей и о том, что они гордятся ею. Почему?

Зиния раскрыла им глаза на их собственные жизни, которые прошли вдали от реальности, от которой они прятались. Увлечение войнами Тони, индуизм и мистика Кэрис, любовь к нестоящему ее Мичу у Роз были своеобразными формами эскейпизма. Во-вторых, Зиния была женщиной, которая сама творила себя и свою жизнь, была настоящим бойцом, хотя цели, которые она преследовала, были аморальны. Она сумела многих победить в жизненной борьбе благодаря своему уму и своим не лучшим качествам: коварству, умению обманывать людей, втираться к ним в доверие и т. д. Но эта «черная» героиня единственная состоялась как человек, как женщина в противовес «белым» добродетельным героиням романа. Она покоряла мужчин сменой привычного им гендерного стереотипа поведения. М. Этвуд, которая во всех своих романах делает упор на нравственную проблематику, в этом романе противопоставляет добродетельным героиням женщину абсолютно аморальную, намеренно отрицающую все нравственные нормы, настолько она ценит способность своей героини к самореализации и ее стремление к независимости.

Заглавие романа является аллюзией на одну из сказок братьев Гримм, «Похититель невест», в которой привлекательный молодой человек входил в доверие к девушкам, объявлял себя их женихом, а затем увозил их в свой замок и там предавал мучительной смерти – по аналогии с тем, как поступала с соблазненными мужчинами Зиния. На смысл, который вкладывает в свой роман автор, указывают и эпиграфы к роману: слова О. Уайльда «Иллюзия – это первое из всех удовольствий» и Дж. Уэста «Змея, которая не кусается, ничему не может научить».

Композиция романа повторяет собой принцип композиции, свойственный ряду романов М. Этвуд. Романное действие занимает небольшой период времени, всего несколько дней, но смысл и значение оно получает только благодаря ретроспекциям в романе, которые сами организованы по принципу особого психологизма Этвуд, принципу кошачьего глаза, полудрагоценного камня, постичь красоту которого можно только, глядясь в его глубины. Предыдущий роман М. Этвуд так и назывался – «Кошачий глаз» [2] – сфера глубинно-непрозрачная, исполненная тайны, вызывающая к жизни воспоминания и приводящая в движение механизм действия романа.

Историзм романов М. Этвуд – в правильной постановке «диагноза» развития общества, в умении увидеть историческую тенденцию современного процесса, заложенную в нем. В «Похитительнице женихов» (1993)

историзм проявляется не только в точном воспроизведении исторического процесса в течение времени, которое охватывает действие романа, не только в показе жизни и раскрытии личностей героинь, обусловленных этим историческим временем, но выявлении того главного, что отмечало исторический процесс последних четырех десятилетий – феминизма и изменений под его влиянием в психике и жизнях женщин, для которых его требование самоидентификации и обретения четкой жизненной позиции становится осознанной жизненной целью.

Список литературы

1. Atwood, M. The Robber Bride / M. Atwood. – N. Y., 1993.
2. Atwood, M. A Cat's Eye / M. Atwood. – N. Y., 1988.

Feminist problematic is dealt with in many novels by M. Atwood: "The Handmaid's Tale", "The Robberbride", "A Cat's Eye". In "The Robberbride" three heroines of the novel oppose one devilish heroine, Zenia, the embodiment of Evil, who destroyed their lives by tempting and taking away their husbands or a beloved. All three heroines were kind to her and helped her in her assumably desperate situation. All three proved armless against her and hated her, but at the end of the novel are proud of her. Zenia showed them the limitations of their own lives which they spent hiding from reality, and they come to the understanding that she alone realized her life potential in spite of amorality of her ways and goals. The end of the novel expresses the expectation of the appearance of a new woman who will be equal to Man in life struggle.

Keywords: feminist problematic, psychological trauma, self-esteem, inferiority complex, self-realization, independence.

УДК 82.0(091)

Н. Г. Апаносович (Полоцк, Беларусь)

КАТЕГОРИЯ ЧАСУ Ў ТЭТРАЛОГІІ В. АДАМЧЫКА

Категория времени – одна из важнейших в творчестве В. Адамчика. Особенностью авторского восприятия является обостренное ощущение течения времени, его необратимости. В тетралогии, состоящей из романов «Чужая бацькаўшына», «Год нулявы», «І скажа той, хто народзіцца», «Голас крыві брата твайго», В. Адамчик рассматривает время, как существенную составляющую национального хронотопа. Через понимание временной неограниченности мира подчеркивается трагическая скоротечность человеческой жизни, осмысливается экзистенциальная сущность человека.

Ключевые слова: тетралогия, В. Адамчик, время, календарно-обрядовая цикличность, христианская линейность, изменения.

Час – адна з найважнейшых катэгорый ў творчасці В. Адамчыка. У многім яна вызначае філасофскую глыбіню і меланхалічную настраёнасць яго прозы. Адметнасць пісьменніцкага светапогляду выявілася ў абвостраным адчуванні часу, яго хады і трагічнай незваротнасці. «В. Адамчык, як і яго вялікія папярэднікі, нанова адкрываў час як філасофскую катэгорыю нашага зямнога існавання» [1, с. 5].

У творчасці В. Адамчыка асэнсаванне часу адбываецца праз паняцці «мінулае», «цяперашняе» і «будучае», дзе «мінулае нельга змяніць, а будучае можна» [2, с. 85]. З думкай аб будучыні, з разуменнем яе адкрытасці для стваральнай дзейнасці чалавека, пісьменнік спрабуе спрагназаваць перспектыву і вяртаецца ў мінулае, шукаючы там магчымых вытокаў і тлумачэнняў. Гэта і стане адной з цэнтральных тэм тэтралогіі, у якую ўвайшлі творы «Чужая бацькаўшчына» (1977), «Год нулявы» (1982), «І скажа той, хто народзіцца» (1987), «Голас крыві брата твайго» (1990). У гэтых раманах, як, дарэчы, і ва ўсёй творчасці пісьменніка, «фактар часу ў параўнанні з паняццем прасторы набывае ... глыбокую змястоўнасць і вобразную значасць» [1, с. 5].

Для мастацкай манеры пісьменніка характэрна не толькі «пластычна-вобразнае», «прадметна-рэчыўнае» ўспрыняцце свету, але і традыцыйнае [1, с. 5], міфапаэтычнае разуменне сістэмы прасторава-часавых каардынат. Цыклічнасць, каляндарна-абрадавы хранатоп, які быў пакладзены ў аснову кампазіцыйна-сюжэтнай будовы твораў, стаў адной з тых злучальных ніцяў, што звязалі, аб'ядналі асобныя чалавечыя лёсы персанажаў ў цэльныя эпічныя апавед пра жыццё народа, яго мінулае і будучыню.

З першых старонак рамана «Чужая бацькаўшчына» В. Адамчык пагружае чытача ў прастору традыцыйнай карціны свету, дзе ўсё развіваецца, рухаецца, адпаведна спрадвечнаму аграрнаму светаўспрымання. Прастора сакральнага, першаснага, звышснага, непадуладнага чалавеку акрэслена часавымі межамі каляндарна-абрадавай арганізацыі жыцця. Апавед пачынаецца з завяршальнай стадыі вясковага года – восеньскай пары і традыцыйнага свята Святога Міхала. Сюжэтная лінія твора будзе рухацца праз найбольш важныя «святы» зімова-веснавага цыклу. Яна знойдзе сваё завяршэнне ў час аднаўлення прыроды і пачатку веснавага клопату – у падрыхтоўцы да сяўбы.

Паралельна падзеі будуць разгортвацца ў прафаннай прасторы, канкрэтызаванай рэальным гістарычным часам і прадстаўленай найперш праз будзённа-штодзённы клопат. Мастацкі час тэтралогіі ахоплівае межы народнай гісторыі з восені 1938 года да вясны 1944 г. Рэальнасць мастацкай прасторы будзе пазначаны праз канкрэтныя факты рэчаіснасці, вычытаных версаўцамі з газет. Далёкія і яшчэ нібы чужыя падзеі будуць паступова набліжацца да вясковага жыцця праз прадчуванне будучай немінучай вайны, і ўвойдуць у жыццё вяскоўцаў праз прызыў у войска Польскае верасаўцаў-рэзервістаў.

Разуменне і ўспрымання часу ў В. Адамчыка неразрыўна звязана са зменамі і непазбежнымі стратамі таго, што губляецца, знікае, сыходзіць. «Аўтар чула фіксаваў самыя малыя адзнакі новага – у думках, паводзінах герояў, у вялікіх грамадскіх падзеях, у эпічным стане свету» [1, с. 7]. Трывожнымі пададуцца Таквілі Мандрэй перамены. З асэнсавання жыццёвага лёсу старой пісьменнік распачне і тэму хуткаплыннасці, імгненнасці чала-

вечага жыцця: «Як перайначыўся, змяніўся на вачах свет... Яна ўжо дума-ла, што яна лішняя і непатрэбная сярод гэтага новага свету, і чула нейкую віну, што жыве сярод гэтых новых людзей: бо ўсё мае сваю пару – усходзіць, расці, паміраць» [3, с. 445]. Нягледзячы на гвалтоўную смерць Таквілі, В. Адамчык нібы скіроўвае нас да думкі аб лагічным заканчэнні жыццёвага цыклу, сыходу аднаго пакалення і прыходу іншага.

Наступны раман тэатралогіі «Год нулявы» – адзіны, які мае ў назве храналагічную канкрэтызацыю. Надыход 1940 года становіцца вызначальнай мяжой, своеасаблівым пунктам адліку, з якога пачнецца непазбежнае парушэнне законаў спрадвечнага існавання, выявіцца глыбіня жыццёвай трагедыі, прычынай якой, у рэшце-рэшт, стане сам чалавек.

У рамане «Год нулявы» аўтар захаввае цыклічнасць сюжэтна-кампазіцыйнай будовы, зарыентаваную на адвечны касмічны колазварот. І падзеі разгорнуцца ад пачатку веснавога ворыва. Сяўба – найважнейшая ў жыцці вяскоўцаў падзея, якая ў народнай культуры звязваецца найперш з надзеяй на абнаўленне і бясконцы працяг жыцця. Лета ў рамане выявіцца ў свой найвышэйшы момант – дзень сонцастаяння. Маладыя героі рамана, шчаслівыя ад свайго кахання, Міця Корсак і Чэся Доўнар, захопяцца назіраннем за цудам прыроды – «граннем сонца» на Купалу. Анімістычнай, па-народнаму жывой убачыцца В. Адамчыку маці-зямля ў чаканні жніва: «Адцівіла, адкрасавала сваім трапяткім харакством і стаілася ў зморана-сарамяжлівым спакоі, як цяжарная маладзіца, чуючы сябе ды свой варухлівы плод, бясконца і вечно зраджайная зямля» [4, с. 193].

Разам з тым адразу з першых радкоў аўтар створыць настрой драматычнай напружанасці, напоўніць прастору паскоранасцю часу, зменай яго звычайнай хады. Гэта прынясе адчуванне трывогі і небяспекі, таго, што можа не толькі перайначыць жыццё чалавека, але і парушыць спрадвечны лад жыцця. Паступова ўзнікне канфліктнае і трагічнае ўспрыняцце прасторы-часу. Праз адчуванні і разважанні Хрысці, віноўніцы і ахвяры свайго лёсу, В. Адамчык пачынае разважанні аб складанасці чалавечага існавання ў «гэтым бясконцым і такім малым, цесным свеце»: «Чаму ж так цяжка сярод людзей і чаму ж так добра тут, у зацішку, пры гэтым вясёлым разамрэлым ляску...» [4, с. 8].

Няспынная зменлівасць, без якой немагчымы жыццёвы рух наперад, пачынае разглядацца не толькі як натуральная, а як няўмольна-трагічная і катастрафічная з’ява. «Пісьменнік імкнуўся перадаць хуткаплыннасць усяго існага на свеце, на фоне чаго асобнае чалавечае жыццё, яго экзістэнцыйныя праблемы і драмы ўспрымаюцца асабліва трагічна» [1, с. 5]. Час становіцца маўклівым і аб’ектыўным сведкам, які бязлітасна фіксуе і ўважліва занатоўвае тых пераўтварэнні, што адбываюцца ў жыцці чалавека. Так, «мінула, прайшло жыццё» Уласа Корсака, падобнае да крыгі лёду, якая адравалася, каб ўжо ніколі не вярнуцца да свайго берага. Прыметы старасці стары Улас пазнаваў не толькі па сабе, але і па сваім састарэлым

аднавяскоўцу-аднагодку Васілю Негнявецкім. Успамін пра любую жонку Караліну, так рана сышоўшую з жыцця, пераўтвараецца ў роздум аб спыненні часу праз смерць, пазбаўленні ад яго няўмольнай зменлівасці і пераходу чалавека ў вечнасць: «А Караліна як была, так і засталася маладою» [4, с. 118].

Надыход восені прынясе з сабой кардынальныя, катастрофічныя змены ў жыцці: «Вайна! Яна была чаканай, як чакаюць збавення, нават смерці ад нязлечнай і страшнай хваробы. І яна прыйшла гэтаксама нечакана, як прыходзіць смерць» [4, с. 308]. Хаця яна яшчэ не змяніла адвечнага кола жыцця, і «бязмежны спакой млеў пад чыстым і высокім сонцам» [4, с. 308], але канкрэтна-гістарычны час паступова завалодае вясковым жыццём, пачне дамінаваць і змяняць звычайны лад. Выявіцца гэта праз аповед, які сканцэнтруецца на рэальна-жыццёвым, падзейным: будаўніцтве маста, дзэзерцірстве Ваўчка, нібы аплочанага смерцю сына, уцёках пагранічнікаў і іх ловах прадстаўнікам і будучай новай савецкай ўлады і г. д.

Вайна пачне бязлітасна ламаць і мяняць чалавечыя лёсы, змяняць хаду часу. Наладжанае жыццё пераўтвораецца ў хаос: «Сённяшнім светам разбярэш?» [4, с. 387]. Самаўпраўства, безуладдзе прывядуць да гвалту і трагедыі: забойства Жэнікам Рэпкам асадніка Грабянкі. Гэта жахлівае здарэнне сімвалічна распачыне адлік ахвяр, забітых «сваімі», і падкрэсліць тыя змены ў псіхіцы чалавека, якія прынясуць з сабой вайна, небяспека і страх.

Завяршаецца сюжэтная лінія рамана «Год нулявы» нечаканым вызваленнем з канцлагеру ў Картуз-Бярозе Міці Корсака. Для яго, як і для многіх, вызваліцелямі, а потым надзеяй і спадзяваннем на перамены да лепшага, стануць большавікі і Чырвоная гвардыя. Аптымістычную настраёнасць аповеду, лейтматывам якога стане чаканне «свабоды», В. Адамчык перапыніць нечаканым: «Няўжо праўда, што большавікі не вераць богу?» [4, с. 414]. Адказ на гэтае пытанне напалохае не толькі самога Міцю, але і стане трывожным прадчуваннем новай невядомай будучыні, якую ўжо прадвызначыў саракавы год.

Пачатак трэцяга рамана тэтралогіі «І скажа той, хто народзіцца» працягне каляндарна-цыклічную кампазіцыю, і разам з тым звернецца да хрысціянскай лінейнасці часу. Рэальна-гістарычнае жыццё напоўніцца апакаліптычнымі матывамі і паступова пачне ўспрымацца як час расплаты: «Усё было як спрадвеку: на новую квадру змянілася пара года, на неспазнаны круг жыцця свайго ступіў чалавек. Але хто пражыў яго – той адышоў, і раскажа той, хто народзіцца» [5, с. 3].

Пасля прытчава-філасофскага ўступу трапляем у віхуру падзей і тых пераўтварэнняў, што прынесла з сабой ваеннае ліхалецце. Малюнак бясконцага ваеннага абозу, расповед пра ўмацаванне ўлады большавікоў, маўклівае перажыванне насельніцтвам «несусветна-дзікага» забойства Грабянкі і інш., усё гэта – актуалізуе прафанае, вяртае да рэчаіснасці. Трагічная супярэчлівасць канкрэтна-гістарычнага часу, рэальнага жыцця і традыцый-

най уладкаванасці народнага светапогляду ў рамане будзе падкрэслена праз увядзенне біблейскага часу і спрадвечнага клопату пра будучыню.

«Цяпер свет ліхі» [5, с. 12], – канстатуе гаспадар, да якога папрасіўся на начлег Міця Корсак, вяртаючыся з канцлагеру пасля вызвалення. Нягледзячы на небяспеку і трывожны час, вяскоўцы не адмовяць хлопцу, а потым, помнячы пра «грэх», давязучь хворага і знясіленага Міцю да Верасава. Надзею на палёжку і вызваленне ад пакут перапыніць размова з Імполем. Нібы не разумеючы жахлівай абсурднасці таго, што адбываецца, ён распавядзе пра дзейнасць арышт Аўсяніка ўладамі, якім ён служыў, за якія наседзеўся ў турмах. Час бязлітасна мяняе жыццё – і перамены да лепшага не прадбачацца: «...покуль да бога, так чорт душу выме» [5, с. 16].

Надыход новага адзначаны не толькі сусветнымі пераменамі: пераделам Еўропы, іншай ваенна-эканамічны палітыкай паміж Расіяй і Германіяй і г. д. Але значнымі мясцовымі зменамі, звязанымі найперш з падзелам асадніцкіх зямель. Перасцярога старога і пажылага Корсака да Міці, каб той не ўдзельнічаў у дзейнасці савецкай улады, пазней жахліва спраўдзіцца. І Міця, не хочучы прычыніць нікому злога, вымушаны будзе даваць паказанні асабісту пра Царыка, удзельнічаць у пакутліва-балючым арышце Яніны Вайтовіч.

Але да гэтага, не ведаючы будучыні, ён, як і многія іншыя, чакаў і спадзяваўся на лепшае жыццё за «саветамі», на тое, што знойдзе свой лёс, шчасліваю і спакойную дарогу. Адчуе перамены і пачне марыць пра вучобу Яніна Вайтовіч. Нядбалы і няспрытны гаспадар Ваўчок аптымістычна даводзіць Алесі Корсак: «Сённяшнім светам я і сам не ўседзеў бы ў Верасава» [5, с. 82].

Аб тым, якім небяспечным стаў час папярэджвае Міцю і цётка Сцяпаня. Яе распавяд пра боскую кару чалавека з навасадаў, які адарваў галаву Святому Яну, у чарговы раз нібы вяртае да біблейскага кантэксту і часу, які надышоў і вызначыў чалавечы выбар, стаў момантам выпрабавання і расплаты. Вера і надзея на боскую справядлівасць сыходзілі разам з тым, як аддалялася сваёй «знябожанай», «пакутна-горкай» хадой Сцяпаня.

Зваротам да каляндарнай размеранасці і спадзяваннем на мірнае жыццё стане напамін пра збор ўраджаю: «Ніхто яшчэ не выбіраў гародаў, чакаючы апошняга асенняга свята – галавасека...» [5, с. 52]. Восеньскі краявід верне Міцю да балючага ўспаміну пра сукамерніка Мазуру, які, пашкадаваўшы маладога Корсака, пайшоў замест яго на смерць. Гэты ўспамін, вінаватасць за свой страх зноў скіруюць да разваг над выбарам чалавека, сілай яго духу. Тэма віны і расплаты будзе працягнута сустрэчай з Вайтовічам, які будзе апраўдавацца за мінулае: «Людзей я не ўдаваў, няхай кажучь, што хочучь» [5, с. 55].

Час змяніў чалавечыя ролі – уладары памянліся з ахвярамі. Але біблейскае «Хто быў апошнім, стане першым...» будзе нечакана і непрадказальна заблытана з пачаткам дзейнасці рэпрэсіўнай машыны, у якую

трапяць не толькі былыя гаспадары, але і самі змагары і прыхільнікі новай ўлады. «Як забыталася ўсё, чаму жыццё так перакрыжавала лёсы людзей? ... Ці можа людзі звязалі самі сябе?» [5, с. 278–279].

Жыццё часцей і часцей нападўняецца трывогай, сумнымі прадчуваннямі. Час становіцца «смутным», такім, што «Хрыстэ, змілуй сень над намі, цо сень дзее» [5, с. 58]. Паступова жыццёвыя змены закрануць кожнага. Нечаканыя перамены напаткаюць і Літавава, для якога за два апошнія месяцы «так нечакана перавярнуўся свет, што ахапіць ды асягнуць усё розумам ён не мог» [5, с. 117].

І хоць зменнасць і з'яўляецца натуральнай прыметай прыроднага колавароту, у хрысціянскім кантэксце ў адносінах да чалавека яна пачынае ўспрымацца як наканаванне, бо для кожнага будзе вызначаны свой пакутніцкі шлях. «З усіх вядомых азначэнняў часу найболшым цяжарам легла на свядомаць праява азначэння яго незваротнасці, немагчымасці вярнуцца назад і перарабіць усё інакш, пазбегнуць трагедыі і Божлага наканавання» [1, с. 5]. Падумае пра гэта і Царык: «У прыродзе спрадвечу ўсё ідзе такою ратаю: сеецца, рунее, карсее ды чэзне, каб пасеецца зноў. Тое ж і ў чалавечым жыцці – адно пакаленне нарадзілася, папакутавала і адышло. А для новых людзей пачнецца ўсё спачатку: і мор, і град, і суш, і войны...» [5, с. 142–143].

На пакутніцкі шлях бязлітасна рухалася жыццё праз бабіна лета, восеньскі гаспадарчы «мірны» клопат. Настрой да стваральнай працы, мары і спадзяванні на іншую будучыню прыводзяць Міцю Корсака на працу ў Валасны камітэт на паўгадзіны раней за вызначаны час. А Царык, чый срэбраны гадзіннік і пунктуальнасць стануць знакамі новага і станоўчага, мэтанакіравана прыходзіць на працу роўна ў тэрмін: «па мне можна звяраць часы нават ў Парыжскай палаце мер і вагаў» [5, с. 142].

Але час будзе няўмоўльны. І ўжо Міця выклікаецца на допыт да асабіста, а Царыка, да якога з'явіцца прэтэнзіі ў новай улады, зменіць новы, нетутэйшы старшыня – жанчына. Часцей і часцей у Міці будзе ўзнікаць думка аб вяртанні назад, на той «ужо спазнаны, пакутны і бязлітасны крут» жыцця. Свет пераўтвораецца ў «раз'юшаны мурашнік», людзі пачужэюць адзін да аднаго, стануць «радыя... чужой бядзе, няшчасцю вялікаму і чужому гору» [5, с. 140].

Годам здасца Міцю дзень, калі новая начальніца вычытае яго за спазненне. Холадам ад нечаканае зімы і страшных навін павее, калі ён убачыць цягнік з рэпрэсаванымі. Слабым суцяшэннем стане разуменне таго, што няма нічога вечнага на зямлі.

Раманны аповед заканчваецца карцінай радаснага ўзбуджэння, якое пануе на вечарынцы, на якую сабралася быццам так, як і раней, вясковае моладзь. Але танец, у якім закруціліся ўсе, здасца Міцю шалёнай «полькай», што будзе станчана, адбіта на зламаных лёсах, разбураных і разрабаваных хатах. «На новы круг жыцця пайшло...» [5, с. 319]. Але якім будзе гэты новы

круг? Збянтэжыць і напалохае вяскоўцаў з'яўленне ў дзвярах п'янаватага Імполя і расхрыстанага, «у збітай набакір кубанцы» Жэніка Рэпкі, аднаго з самых супярэчлівых, жорсткіх і бязлітасных персанажаў В. Адамчыка.

Пачатак апошняга рамана тэатралогіі «Голас крыві брата твайго» (1990) верне да філасофскага асэнсавання катэгорыі часу праз суаднесенасць паняццяў вечнасці і імгненнасці ў чалавечым існаванні, скіруе да хрысціянскага кантэксту, праз які лёс народа будзе суаднесены з лёсам укрываванага Хрыста. Складнікам агульнанароднага для В. Адамчыка будзе прыватнае жыццё кожнага, абцяжаранае грахоўнасцю, інстынктыўным, будзённа-чалавечым. У сувязі з гэтым вайна пачне ўспрымацца не толькі як смяротнае пакаранне, але стане выпрабаваннем на чалавечанасць, збавеннем і выратаваннем. «Час адмервае і лічыць вечнасць. А ў ёй жыццё наша. Ён гоіць і насякае новыя раны. Цяпер з іх сачылася кроў: ішоў трэці год вайны. Спрадвечнае гора абдымала чалавека. Але тое, што было наўкруг яго, – не яго. Яго было ў ім самім» [6, с. 3]. Па-філасофску абагульнены, прытчавы пачатак рамана хутка нападзінаецца жажлівай гістарычнай канкрэтыкай, пераўтворанай праз мастацкі вобраз ўсеагульнай бяды, увасобленай у «гравой хмары».

Матэрыя чакання немінучай бяды, наканавання стане адным з вядучых у гэтым рамана. Ваенны час будзе ўспрымацца як лёсавызначальны, як момант надыходу непазбежнай расплаты. «Няшчадна і бязлітасна віхор вайны круціць чалавечым лёсам – людзей гінула ўсё больш і больш. Смерці чакалі ўсе, але ўсе і спадзяваліся, што яна міне іх» [6, с. 10].

В. Адамчык захвае суаднесенасць апаведу з прыродна-касмічным колазваротам. Але ваенная рэчаіснасць разбалансуе традыцыйнае і канкрэтна-гістарычнае, вызначыць канфліктнасць і супярэчлівасць часу, стане выяўленнем ментальнай катастрофы.

Да глыбокага асэнсавання чалавека, антыгуманнай сутнасці вайны аўтар прыйдзе зноў жа праз звычайнае, натуральнае, тое, што клапаціла і хвалявала кожнага: як выратавацца, як захаваць дабрыню і міласэрнасць, калі самому пагражае смерць, як працягваць жыць, калі жыццё становіцца невыносным: Разважае аб гэтым і Хрысця, калі смела, насуперак небяспецы, вырашае дапамагчы Сулінаму мужыку-яўрэю, «хоць цяпер дапамагчы жыду – смерць» [6, с. 58]. Калі ў пачатку рамана верасаўцы шчыра спадзяюцца на тое, што яны здолеюць жыць так, як жылі раней, толькі трэба прыстасавацца да новых парадкаў, то паступова абставіны, і само жыццё пакажа немагчымасць кампрамісу з амаральным і бесчалавечым. Так, не атрымаецца ў Корсакаў выратаваць падстрэленага сваімі ж і кінутага на пагібель лейтэнанта. Нечакана самі «выратавальнікі» стануць прычынай яго смерці. У імя ідэі беларускага адраджэння схіляцца да супрацоўніцтва з фашыстамі Лаўрын Царык і Міця Корсак, але хутка бязлітасная ваенная машына пераўтварыць іх у ахвяр і не дазволіць перахітрыць свой лёс.

Пабудаваны адпаведна традыцыйна-народнаму календару апавед апошняга рамана вызначаецца глыбокім філасафізмам, экзістэнцыяльнымі

матывамі. Нягледзячы на ваеннае ліхалецце, прыродны цыкл не спыняецца: за зімою прыходзіць вясна, насуперак жажлівай рэчаіснасці прырода напаўняецца веснавымі фарбамі: «Чалавек гіне, а свет наўкруг гэтаксама цвіце, красуе. ... І трэба ж людзям жыць сярод немінучай смерці» [6, с. 161].

Зварот да традыцыйнага, касмічнага ў гэтым рамане не ўладкоўвае жыццёвыя цыклы, а нібы разводзіць іх, падкрэслівае дысгармонію, узнімае пытанне аб абсурднасці і сутнасці чалавечага існавання. Праз народныя легенды аб «Смерці месяца» і зорцы «Сірыус» падкрэсліваецца недасяжнасць чалавека і вечнасці. Легенду пра смерць і адраджэнне месяца распавядае Хрысціянскі яўрэй Ёсель, даведзены страхам немінучай смерці да адчаю і страты сябе як чалавека. Вечнасць і ўладкаванасць сусвету нібы канфліктуе з канкрэтна-гістарычнай рэчаіснасцю, якая дапускае столькі несправядлівага, жахлівага, бесчалавечнага. Чытанне Міцём верша «Memento mori» не толькі вяртае да хрысціянска-біблейскага асэнсавання жыцця і смерці, але распачынае думку аб асабістай адказнасці чалавека за сваё, такое кароткае ў параўнанні з вечнасцю жыццё: «Праўда і няпраўда, дабро і зло жывуць толькі з намі і ў нас» [6, с. 194].

Змены, якія прыйшлі разам з вайной, незваротна змяняюць жыццё чалавека, становяцца сапраўднай катастрофай: «Свае б'юць сваіх, нешта заклітае на гэтым свеце. Грэшнае і страшнае. І ніколі ўжо не адкупнае – страляем, нішчым самі сябе. На векі вечныя» [6, с. 262].

Беларуская тэма ў апошнім рамане набывае абагуленасць і напаўняецца публіцыстычным пафасам. Думае пра пакутніцкую наканаванасць свайго лёсу і лёсу народа Міця Корсак, у чарговы раз трапіўшы за краты: «Пакутую не я адзін – увесь народ. І ўжо не адзін год – цэлыя вякі» [6, с. 119]. Парадаксальная адметнасць, незвычайнасць беларускага шляху выяўляюцца і праз Царыкавы жыццёвыя калізіі: «...што за лёс выпадзе чалавеку: якая ўлада ні прыйшла, што ні змянілася на свеці, а ён ўсё нікому не патрапіць. Ці ўжо свет такі, ці ён гэтакі ўдаўся...» [6, с. 240]. Падобна забытаецца і Міцеў лёс.

Калі ў папярэдніх раманах свет прыроды, які з'яўляецца адлюстраваннем разумнай логікі светабудовы, выступаў у ролі ідэальнай, гарманічна ўладкаванай прасторы, на ўлонні якой чалавек знаходзіць суцяшэнне і паратунак, то ў апошнім рамане тэтралогіі дыстанцыя паміж рэальна-гістарычным і касмічным павялічваецца настолькі, што заведзены прыродны парадак пачынае здавацца бяздушна абсурдным, варожым да чалавека: «Што робіцца на гэтай прыгожай, убронай у падманнае характава зялёнай зямлі» [6, с. 225].

Выпадкова з абвесткі на афішным слупе Міця даведваецца пра знішчэнне Верасава. Гэта вестка становіцца сваеасаблівым кульмінацыйным пунктам жыццёвай катастрофы, з якой ужо нельга выбавіцца. Дата пачне адваротны адлік хады часу да страшнага і непапраўнага фіналу: страты самога сябе, свайго дому, надзеі і будучыні: «...вось і не патрэбны ніко-

му ні зямля, ні хата, ні вянчальны абраз...» [6, с. 272]. Аўтар стварае ўражанне, што завяршаецца пэўны жыццёвы цыкл і надыхоў момант «збірання камянёў». Гэта бачна і праз партрэтныя характарыстыкі герояў, і праз унутраны адчуванні незваротнай адарванасці ад спрадвечнага парадку, паступовай адчужанасці ад страшнай ваеннай рэчаіснасці. Косак разумеў, што «свет так нечакана ... чужэе для яго і ён сам чужэе для гэтага свету» [6, с. 77]. Сівізна, што з’явіцца ў Міці і Чэсі, стане своеасаблівым знакам завяршэння жыцця. Яны столькі перажылі, што нібы вычарпалі адведзены ліміт: «Вось і мы пасівелі... І нам прыйшла пара паміраць» [6, с. 217].

Карцінай разбуранага і разрабаванага жыцця, душэўнага спусташэння і для галоўнай гераіні Алесі Мондрай завершыцца чарговы жыццёвы круг: «Як усё неспадзявана і негадана скончылася... астаўся на душы толькі халодны, астылы попел» [6, с. 272].

У тэтралогіі В. Адамчык намаляваў праўдзівую, шматмерную карціну народнага жыцця, якое адбываецца на «фоне няспыннага руху Вялікага Гістарычнага Часу» [1, с. 7]. Зварот да катэгорыі часу дазволіў аўтару разгледзець усе падзеі не толькі з пазіцыі канкрэтна-гістарычных фактаў і з’яў, але падыйсці да асэнсавання рэчаснасці з філасофскай абагуленасцю. У тэтралогіі час выяўлены як адзін з найважнейшых складнікаў нацыянальнага хранатопу, традыцыйнай карціны свету. У раманах спалучаны каляндарна-абрадавая цыклічнасць і хрысціянская лінейнасць. Разуменне часавапрасторавай неабсяжнасці сусвету, няспыннага і нязменнага руху жыцця, яго вечнага колазвароту падкрэслівае трагічную хуткаплыннасць чалавечага існавання. Асэнсаванне жыцця В. Адамчык пашырае праз зварот да экзістэнцыйнай сутнасці чалавека. Аўтар падкрэслівае бескампраміснасць выбару паміж добром і злом, звяртае ўвагу на адказнасці кожнага за свой лёс, а праз гэта за лёс народа і роднай зямлі.

Спіс літаратуры

1. Тычына, М. А. Развітанне з сялянскай Атлантыдай. Вобразны свет Вячаслава Адамчыка / М. А. Тычына // Роднае слова. – 2003. – № 8. – С. 4–8.
2. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 2001. – 608 с.
3. Адамчык, В. Чужая бацькаўшчына : раман / В. Адамчык. – Мінск : ТАА «Папуры», 2015. – 511 с.
4. Адамчык, В. Год нулявы / В. Адамчык. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1983. – 396 с.
5. Адамчык, В. І скажа той, хто народзіцца : раман / В. Адамчык. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1987. – 319 с.
6. Адамчык, В. Голас крыві брата твайго : раман, апавяданне / В. Адамчык. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1991. – 287 с.

The category of time is one of the most important in the works by V. Adamchik. The peculiarity that defines the author's perception is a strong sense of the flow of time, its irreversibility. In the tetralogy, consisting of the novels "Strange Homeland", "The Year 00", "And that one who will be born will tell", "The Voice of your brother's blood",

V. Adamchik considers time as an essential component of a national chronotope. Through understanding the time limitlessness of the world the tragic transience of human life is pointed out and the existential nature of a man is interpreted.

Keywords: tetralogy, V. Adamchik, time, calendar and ritual cycles, Christian linearity, changes.

УДК 821.111-1(292.421)“19”

И. В. Повх (Брест, Беларусь)

КАТЭГОРЫІ ГІСТАРЫЧНАГА І МАСТАЦКАГА ХРАНАТОПУ Ў ПАЭЗІІ ШЭЙМАСА ХІНІ

У артыкуле разглядаецца праблема адлюстравання катэгорый гістарычнага і мастацкага хранатопу ў вершах Шэймаса Хіні, прысвечаных гістарычнаму мінуламу Ірландыі. Праводзіцца аналіз узаемадзеяння і ўзаемадапаўнення адзначаных катэгорый. Аўтар вызначае асноўныя адметнасці мастацкай трактоўкі паэтам катэгорыі часу (наслаенне часавых пластоў, часова-прасторавая трансфармацыя, прычынна-выніковая сувязь паміж гістарычным мінулым і сучаснасцю).

Ключавыя словы: ірландская паэзія, хранатоп, час, гісторыя.

Пытанне хранатопу як літаратурнай з’явы і ўзаемадзеяння розных яго відаў актыўна даследуецца ў сучасным літаратуразнаўстве. Так, А. Тэмір-болат у сваім артыкуле «Катэгорыя хранатопу ў святле сучасных навуковых канцэпцый літаратуразнаўства» адзначае, што хранатоп – гэта «неотъемлемый компонент построения индивидуально-авторской картины мира писателя. Он определяет особенности метода, стиля, способствует отражению своеобразия национального мышления художника слова» [1, с. 6]. К. Капельчук даследуе праблему ўзаемадапаўнення гістарычнага і мастацкага хранатопаў, вызначае мастацкі хранатоп як другасны ў дачыненні да гістарычнага, вырашае пытанне суадносін двух адзначаных вышэй хранатопаў праз наяўнасць пэўнай гістарычнай рэальнасці, рэальнасці пражытага жыццёвага вопыту, у дачыненні да якой ажыццяўляецца стратэгія «адлюстравання» ў форме мастацкіх твораў [2].

У сваю чаргу, яшчэ М. М. Бахцін адной з функцый хранатопа называў вызначэнне мастацкага адзінства твора літаратуры ў яго стаўленні да рэчаіснасці. Асаблівую ўвагу М. М. Бахцін надае таксама «хранатапічным каштоўнасцям» [3] як неад’емнаму кампаненту мастацтва і літаратуры.

Гістарычнае мінулае і яго здольнасць, пераадольваючы стагоддзі, уплываць на нашчадкаў, іх светапогляд, стаўленне да падзей мінулага і сучаснасці – адзін з лейтматываў ранняй творчасці сучаснага ірландскага паэта, лаўрэата Нобелеўскай прэміі 1995 года Шэймаса Хіні. Шматлікія спасылкі на трагічныя падзеі з мінулага Ірландыі (утварэнне Аб’яднанага Каралеўства Вялікабрытаніі і Ірландыі («Саюзны акт» / «Act of Union»), змаганне з датчанамі і нармандцамі («Узбярэжжа» / «Shoreline»), перамо-

га караля Уільяма III над войскамі Джэймса II, што стала завяршэннем заваявання Ірландыі Вялікабрытаніяй («Спробныя прагонь» / «Trial Runs»), «крываявая нядзеля» 1972 г. у паўночнаірландскім горадзе Дэрры, калі былі забіты трынаццаць удзельнікаў марша, праведзенага Асацыяцыяй у абарону грамадзянскіх правоў Паўночнай Ірландыі/Northern Ireland Civil Rights Association («Страты» / «Casualty»), паўстанне Аб'яднаных ірландцаў (1798 год) («Рэквіем круглагаловым» / «Requiem for the Croppies», «Заходнія станцыі» / «Stations of the West»)) канкрэтызуюць гістарычную рэчаіснасць твораў паэта, надаюць ёй той базавы сэнс, праз прызму якога праходзіць і пераломліваецца светапогляд паэта. Неад'емным элементам гістарычнага хранатопу ў паэзіі Шэймаса Хіні выступае матыў страты: назаўжды застаюцца ў мінулым дарагія паэту людзі, рэчы, успаміны («Памяці Фрэнсіса Лэдвіджа» / «In Memoriam Francis Ledwidge», «Пахавальны абрад» / «Funeral Rites», «Смерць натураліста» / «Death of a Naturalist» і інш.). Нельга не адзначыць і дакладнасць, дакументальнасць, з якой паэт уводзіць чытача ў гісторыю сваёй краіны. Яго вершы насычаны шматлікімі антрапонімамі і тапонімамі, што выступаюць своеасаблівымі «прадстаўнікамі» Ірландыі ў сусветнай культурнай прасторы (балота Тонера / Toner's bog («Смерць натураліста» / «Death of a Naturalist»); вуліца О'Конэлла / O'Connell street, востраў Іона / Iona («Прыцягненне» / «Gravities»), Гэльтахт / Gaeltacht, Раннафаст / Rannafast («Заходнія станцыі» / «The Stations of the West»; Ірландскае мора / Irish Sea; графства Уіклоў / Wicklow («Гленмурскія санэты» / «Glanmore Sonnets»; паэт, грамадскі дзеяч, удзельнік руху «Ірландскія валанцёры» / «Irish Volunteers» Фрэнсіс Лэдвідж («Памяці Фрэнсіса Лэдвіджа» / «In Memoriam Francis Ledwidge»), Роберт Ландзі, губернатар Дэрры ў 1689 годзе, падчас знакамітай «аблогі Дэрры» – «Ачышчэнне» / «Clearances»), Дж. Джойс («Прыцягненне» / «Gravities»).

Вершы адзначанай тэматыкі ярка адлюстроўваюць «каштоўнасны кампанент» хранатопу, дзякуючы сваёй эмацыянальнай насычанасці, што перадае аўтарскае стаўленне да падзей мінулага і іх праекцыі ў сучаснасць. Адзінства гісторыі і сучаснасці, прычынна-выніковая сувязь паміж імі – адметнасць мастацкага хранатопу паэзіі Шэймаса Хіні. Так, двухчасткавая кампазіцыя верша «Саюзны акт» / «Act of Union» паядноўвае падзеі розных стагоддзяў у вобразе міфічнай істоты, якая нараджаецца напачатку 19 стагоддзя і дагэтуль вымушана змагацца за сваё жыццё і незалежнасць. Повазь часоў прасочваецца як у перспектыве, так і ў рэтраспектыве, у прамым і зваротным напрамку. У вершы «Дублін вікінгаў: Пробныя кавалкі» / «Viking Dublin: Trial Pieces» з'яўляецца новы сімвал гісторыі – кавалачак косці – як імпульс, што прымушае ўяўленне аднавіць цэлае, звярнуцца да першакрыніцы, у вершы «На мяжы вады» / «At the Water's Edge» – рэшткі фігурак паганскіх часоў, сімвал гісторыі і рэлігіі краіны. У некаторых вершах часавыя пласты мінулага і сучаснасці супадаюць, накладваюцца адзін на адзін, іх светапогляды паядноўваюцца, гісторыя, нібы ў люстэрку,

адбіваецца ў навакольнай рэчаіснасці. Так, у целах тапельцаў – верш «Людзі балота» / «The Bog People» – Ш. Хіні знаходзіць сімвалы здрады, помсты і разбурэння ў сучаснай яму Ірландыі. Верш «Чалавек з Толанда» / «The Tollund Man» уяўляе сабой прыклад часава-прасторавай трансфармацыі. Лірычны герой верша ў думках пераносіцца на стагоддзі назад, у старажытную Ютландыю, і менавіта да таго часу і месца адчувае сваю прыналежнасць.

Там, у Ютландыі,
у прыходах, дзе
забіваюць людзей,
згублюся я і
буду няшчасным, ды дома.
Out there in Jutland
In the old man-killing parishes
I will feel lost,
Unhappy and at home [4, с.63].

Падобнае насленне часавых пластоў мы назіраем і ў вершы «Роднасць» / «Kinship». Ш. Хіні уводзіць у свій твор вобразы знойдзеных у багне ахвяр старажытных рытуалаў. Для паэта яны не толькі напамін пра мінулае, частка яго, але складаюць адзінае цэлае з людзьмі, што гінуць у сучаснай паэту Паўночнай Ірландыі. Прычыны іх смерці розныя, але іх паядноўвае адно: і тыя, і іншыя былі ахвяраваны нейкаму страшнаму богу, і тыя, і іншыя становяцца сімваламі ўсёпаглынаючай прагі крыві, імкнення забраць нечае жыццё.

Найбольш яскрава паралелі паміж культурамі і эпохамі выступаюць у вершы «Пахавальны абрад» / «Funeral Rites». Аснову верша складаюць тры матывы: побытавае пахаванне (пахавальны абрад, сведкам якога лірычны герой стаў у дзяцінстве), сучасная палітычная сітуацыя (вобразы людзей, што сталі ахвярамі палітычнага гвалту) і гісторыя (забойствы, прынятыя між старажытных вікінгаў).

Час у паэзіі Ш. Хіні часта «сціскаецца», што знаходзіць сваё ўвасабленне ў паскораным шэрагу падзей, уражанняў, этапаў развіцця. Вобразы дзяцінства – яскравы прыклад гэтага. Так, у вершы «Смерць натураліста» / «Death of a Naturalist» «сцісканне» часу перадаецца праз імгненнае сталенне дзіцяці, праз рэзкі пераход ад захаплення да агіды. Аналагічная з’ява назіраецца і ў вершах «Дзень, калі збіваюць масла» / «Churning Day», «Збор ажыны» / «Blackberry-Picking».

Гістарычная дакладнасць і дакументальнасць, уласцівая паэзіі Шэй-маса Хіні, у спалучэнні з мастацкай трактоўкай катэгорыі часу (насленне часавых пластоў, часава-прасторавая трансфармацыя, «сцісканне» часу і інш.) абумоўліваюць унікальнасць творчасці паэта, яе актуальнасць, гістарычную і мастацкую каштоўнасць.

Спис літaратуры

1. Темирболат, А. Б. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения / А. Б. Темирболат // Филологические науки в России и за рубежом : материалы междунар. науч. конф., г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г. – СПб. : Реноме, 2012. – С. 6–9.
2. Капельчук, К. А. Художественный и исторический хронотоп: проблема дополнения / К. А. Капельчук // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2013. – № 2. – С. 94–105.
3. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Poetica. – Режим доступа: http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop10.html#_w3. – Дата доступа: 10.09.2016.
4. Heaney, S. Opened Ground : poems 1966 – 1996 / S. Heaney. – New York : Farrar, Straus and Giroux, 2000. – 444 p.

The article discusses the categories of historical and literary chronotope in the poetry by Seamus Heaney devoted to the Irish history. The author analyses the interrelations and interdependence of the above categories, paying special attention to the peculiar interpretation of the time category (overlapping time periods, time and place transformation, causal interrelations between the historic past and the present).

Keywords: Irish poetry, chronotope, time, history.

СОДЕРЖАНИЕ

ВРЕМЯ КАК ОБЪЕКТ РЕФЛЕКСИИ.....	3
<i>Авдеев А. Г.</i> Образ смерти в христианской культуре XIV–XV вв. и рождение поминальной практики в Московской Руси.....	3
<i>Алпатова Т. А.</i> Платон и Карамзин о бессмертии души: диалог через время на страницах «Писем русского путешественника».....	15
<i>Сабо Т.</i> Театрализация смерти (Л. Улицкая: «Весёлые похороны»).....	22
<i>Суна В.</i> Образы вечности в русской литературе XX–XXI века.....	30
<i>Шукин В. Г.</i> Малое, среднее и большое время в «Трёх сёстрах» А. П. Чехова.....	38
<i>Плеханова И. И.</i> Рефлексия времени в авангардной поэзии конца XX века (мистико-манипулятивная версия Г. Айги и Г. Сапгира).....	53
<i>Мотейонайте И. В.</i> Вечное и современное в поэзии Евгения Шешолина: к вопросу о национальном поэтическом мифе и его региональном варианте.....	70
<i>Автухович Т. Е.</i> Олитературенное / окультуренное время.....	79
<i>Шимоник Д.</i> Жанр и время: проблема художественного времени в русском семейном романе начала XX века.....	88
<i>Иванюк Б. П.</i> Жанровая репрезентация времени в мировой поэзии (опыт системного описания).....	95
<i>Орлицкий Ю. Б.</i> Стихи быстрые и медленные.....	105
КУЛЬТУРНЫЕ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ ВРЕМЕНИ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ.....	
<i>Кравчук И. Б.</i> Канон « <i>metoġia</i> » и « <i>actio</i> » в риторической теории конца XVIII в.....	122
<i>Божко Т. В.</i> Панегирик « <i>Vexillvm Radvanvm <...></i> » в культурно-историческом пространстве эпохи барокко.....	126
<i>Лидергос Н. В.</i> Афоризмы в романах Кребийона как отражение <i>common sense</i>	136
<i>Шестакова Э. Г.</i> Особенности проявления и восприятия времени в мотиве <i>русский человек на rendez-vous</i>	144
<i>Козловский Р. К.</i> Ідэйна-тэматычны абсяг публіцыстыкі З. Бядулі ў паслякастрычніцкі перыяд.....	155
<i>Первушина Л. В.</i> Осмысление будущего в творчестве славянских поэтов-эмигрантов (Наталья Арсеньева, Джордже Николич).....	163
<i>Жилевич О. Ф.</i> Поэтика пространства и времени в романе Ж.-М. Г. Леклезю «Танец голода».....	173

<i>Лясович С. М.</i> Канцэпт «час» у творчасці У. Караткевіча.....	180
<i>Лысова Н. Б.</i> «Хвілінка» з савецкіх гадоў жыцця ў кантэксте філасофіі старажытных часоў, або Вобразы часу ў рамане Ігара Бабкова.....	187
<i>Кнэхт Н. П.</i> Антропология времени в зеркале малой литературы.....	194
<i>Беляева Н. П.</i> Человек и время в лирике Ю. Шевчука.....	200
<i>Тур В. И.</i> Темпоральная полифония в произведениях Антонио Табуки.....	208
<i>Лавринович Л. Г.</i> «...Загинули всі, хто бачив вчорашній день»: профетичні мотиви в найновішій українській поезії.....	217
КАТЕГОРИИ ВЕЧНОСТЬ – ИСТОРИЯ – ПОВСЕДНЕВНОСТЬ, ВРЕМЕННОСТЬ – ПОСТОЯНСТВО В ИХ ВЛИЯНИИ НА МЕНТАЛЬНОСТЬ И ПОВЕДЕНЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ ЧЕЛОВЕКА.....	
	226
<i>Рождкова П. А.</i> Рекламный текст как отражение бытовой коммуникации, языка эпохи и культуры повседневности.....	226
<i>Цыбакова С. Б.</i> Человек и большой город в творчестве Анатолия Козлова 2000-х годов.....	234
<i>Банах И. В.</i> Феномен времени в романе М. Шишкина «Письмовник».....	241
<i>Юхнова И. С.</i> Формы репрезентации времени в творчестве М. Ю. Лермонтова.....	250
<i>Паньков Е. А.</i> Трансформация времени в поэзии Чеслава Милоша.....	254
<i>Копытко Н. В.</i> Временная составляющая замкового хронотопа в повести В. Короткевича «Дикая охота короля Стаха».....	260
<i>Балтрукова Е. С.</i> Двойственность времени в ранней поэзии Элиота.....	267
<i>Муслиенко О. В.</i> Микола Хвильовий «Елегія»: між зіркою та хрестом.....	271
<i>Янкута Г. В.</i> Жаночая версія гісторыі ў рамане Маргарэт Этвуд «Яна ж Грэйс».....	280
<i>Комаровская Т. Е.</i> Авторские стратегии в романе М. Этвуд «Похитительница женихов».....	287
<i>Апаносович Н. Г.</i> Катэгорыя часу ў тэатралогіі В. Адамчыка.....	292
<i>Повх И. В.</i> Катэгорыі гістарычнага і мастацкага хранатопу ў паэзіі Шэймаса Хіні.....	301

Научное издание

АНТРОПОЛОГИЯ ВРЕМЕНИ

Сборник научных статей

В 2 частях

Часть 1

Издаётся в авторской редакции
Ответственный за выпуск: *Т. Е. Автухович*

Техническое редактирование: *М. В. Вахмянина*
Компьютерная вёрстка: *И. П. Зимницкая*
Дизайн обложки: *И. В. Банах*

Подписано в печать 27.02.2017. Формат 60×84^{1/16}.
Бумага офсетная. Ризография. Гарнитура Таймс.
Усл. печ. л. 17,90. Уч.-изд. л. 20,0. Тираж 125 экз. Заказ 019.

Издатель и полиграфическое исполнение:
Учреждение образования «Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы».
Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/261 от 02.04.2014.
Ул. Ожешко, д. 22, 230023, Гродно.

ISBN 978-985-582-080-3

